

КИОКО САТО

СОВРЕМЕННЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ЯПОНИИ

КИОКО САТО

СОВРЕМЕННЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ЯПОНИИ

ОЧЕРКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
МОСКВА, 1973

792 И
С 21

Автор книги «Современный драматический театр Японии» Киоко Сато — первая в Японии женщина-театровед, получившая ученую степень кандидата искусствоведения в Советском Союзе. Кандидатская диссертация, защита которой состоялась в 1968 году, явилась основой настоящей книги.

Киоко Сато провела несколько лет в Москве, изучая русский и советский театр в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского. Возвратившись на родину, она выступает в печати, знакомя японских читателей с советским театральным искусством, переводит на японский язык пьесы советских драматургов.

Предлагаемая вниманию читателей книга содержит интересный материал об истории и современной творческой жизни нового театра Японии. Этот театр представляет ныне одно из значительных явлений мирового сценического искусства. Киоко Сато знакомит читателя с талантливыми драматургами, режиссерами, актерами и другими деятелями современного японского театра.

В подготовке книги к печати принимала участие М. П. Бабкина

8-1-4
29-БЗ-13-72

ИЗ ГЛУБИНЫ ВЕКОВ

Когда заходит речь об искусстве японского театра, японцы обычно вспоминают древний миф о богине Амэно-Удзумэ. И это не случайно. С именем этой богини на протяжении многих веков связывалось в Японии зарождение японского традиционного театра. Миф рассказывал о ссоре богини Солнца Аматэрасу со своим братом богом Ветра, Сусано. Возмущенная его дерзостью, богиня укрылась в небесном гроте, лишив Вселенную солнечного света, погрузив ее в темноту и несчастья. Собравшиеся на совет боги Небесной равнины придумывали различные уловки, стараясь вынудить Аматэрасу покинуть свое убежище и озарить погруженную во мрак Землю животворными лучами света и тепла. Однако все их попытки были тщетны: богиня упорно отказывалась покинуть грот.

Тогда богиня Амэно-Удзумэ, известная своим безобразным видом, пустилась на хитрость. Вскочив на опрокинутый чан, стоявший у входа в небесный грот, богиня начала танцевать. Ритмично переступая голыми ногами, она постепенно стала сбрасывать с себя

одежды, обнажая свое уродливое тело. Боги, наблюдавшие эту сцену, огласили хохотом Небесную равнину. Богиня Солнца не выдержала и сдалась: как всякая женщина, она была любопытна и, заинтригованная непонятным ей весельем, выглянула из грота. Земля вновь озарилась светом, воскресла для радости и жизни... Вот с этим танцем богини Амэно-Удзумэ, исполненном на чане перед входом в небесный грот и возвратившем людям солнце, традиционно связывается в Японии зарождение национального театра.

Мы вспомнили давнее предание не только из желания отдать дань традиции или поиронизировать над ней. В нехитрой на первый взгляд легенде, провозглашающей танец богини Амэно-Удзумэ источником искусства японских лицедеев, есть своя истина: подавляющее большинство традиционных форм японского национального театра основано на танце, музыке, синтезе музыкального и пластического искусства. Поучительно предание и в другом — оно свидетельствует о древнем происхождении японского театра, уходящего своими корнями в глубину веков, к танцам далеких предков, выражавших своими движениями горечь поражения, торжество победы над врагом, удачу в охоте, радость окончания работы в поле.

Рассмотреть истоки японского сценического искусства, проследить многовековой путь его развития помогает прежде всего сам японский театр, история его народных и классических форм. Своеобразно свидетельствует об этом и театр современной Японии.

В этой книге советский читатель найдет рассказ о сингэки — новом японском театре, представляющем сегодняшнюю Японию, ее передовые социальные устремления и творческие искания. Однако театральное искусство современной Японии это не только сингэки, это и традиционный классический театр ноо и кабуки, а также разнообразные формы коммерческих театральных зрелищ. Даже одно перечисление театральных систем, не говоря уже о многообразных, зачастую совершенно непохожих друг на друга творческих течениях японской сцены, свидетельствует о том, что театр в современной Японии — явление сложное и многоликое. Поэтому, прежде чем приступить к рассказу о сингэки, обратим свой взгляд в прошлое, в историю японского театра.

Классический театр Японии — ноо и кабуки — приобрел мировую известность и всеобщее признание. Поэтому мы вспомним здесь лишь немногие факты, необходимые для лучшего понимания рассказа о новом театре современной Японии.

Классический театр ноо, своими истоками уходящий в далекую древность, появляется в Японии сравнительно поздно, то есть в середине XIV века. Театру ноо трудно найти аналогию в западном театральном искусстве. Назвать ноо оперой, или балетом, или даже музыкально-танцевальной драмой было бы большой ошибкой. Театр этот, являющийся специфически национальной формой, не укладывается в названия, смоделированные на материалах западноевропейского театрального искусства. Правильнее, пожалуй, будет попытаться расшифровать его специфику, оставляя за ним название, полученное на родине.

Спектакль театра ноо — прежде всего условно-символическое зрелище, проникнутое мировоззрением буддизма. Обычно в каждое представление входит пять различных по сюжету пьес, подобранных по строгому канону. В японском театроведении каждая группа этих пьес в зависимости от главного персонажа условно характеризуется определенным иероглифом. Первая группа пьес определяется иероглифом «бог», и прославление, восхваление божества является прологом всего представления. Вторая группа — «мужчина-воин» — свою героическую тематику черпает, как правило, из средневековых японских романов-хроник «Хэйкэ моногатари» (История династии Хэйкэ), «Гэмпэй сэйсуйки» (Хроника о расцвете и упадке династий Гэндзи и Хэйкэ). Пьесы третьей группы, определяемой иероглифом «женщина», рассказывают о судьбах героинь романа «Гэндзи моногатари» (История династии Гэндзи). Четвертая группа — «сумасшествие» или «смешение» — включает пьесы о людях, помраченных умом в результате трагических событий, а также бытовую тематику. Пятая пьеса — «демон», главным действующим лицом которой является злой дух, вселяющий в зрителя чувство ужаса и страха, заключает все представление.

Пьесы всех групп независимо от того, кто является их главными персонажами — демоны, духи животных и растений, боги, герои древних преданий, легенд или

средневековых романов,— своим содержанием разъясняют смысл религиозно-философских доктрин буддизма. Даже в пьесах бытового характера, где действуют обыкновенные смертные, демонстрируется могущество божества, необходимость выполнения нравственных и религиозных канонов, ужасы злой кармы[1] и т. д.

За длительную историю своего существования театр ноо сумел создать обширную драматургию. Однако с течением времени репертуар его стабилизировался и не стал выходить за пределы двухсот пятидесяти строго отобранных пьес.

Пять пьес дидактического, нравоучительного характера, о которых шла речь выше, перемежаются в театре ноо веселыми интермедиями — фарсами. Называются эти интермедии — кёгэн. Фольклорные истоки кёгэна просматриваются во всем: и в героях фарса (обыкновенных людях с их каждодневными делами и хлопотами), и в языке действующих лиц (близком к разговорному), и в его сюжетных ситуациях и социальных оценках (простолюдин всегда умен, находчив и хитроумен, а его хозяин — нерасторопный тугодум, всегда попадающий в смешное положение,— обладает всяческими слабостями и пороками), и в реалистической манере сценического воплощения. Следует заметить, что большая популярность кёгэнов привела к тому, что начиная с XIV века в Японии подобные театральные представления стали показываться самостоятельно, отдельно от спектаклей театра ноо.

С точки зрения выразительных средств спектакль театра ноо также глубоко специфичен: это своеобразное соединение слова, вокальной и инструментальной музыки, танца и пантомимы. В этом органическом театральном комплексе, составные элементы которого можно выделить только теоретически, музыка является главным компонентом. Она определяет тон и ритм всего представления, танца, пантомимических сцен и даже характер подачи монолога или диалога (музыкальный речитатив или «ариозное» пение).

---

[1] Карма — по буддистскому учению — посмертное воздаяние за земную деятельность человека, состоящее для грешников в перевоплощениях, испытании адских мук, а для праведных — в блаженном небытии.

Актер, исполняющий главные роли в театре ноо, называется «ситэ», что значит «исполнитель». Название не случайно: на ситэ ложится вся сложность актерской интерпретации главного сценического образа. Предстает ситэ перед зрителями в роскошном, строго канонизированном костюме и маске. Если в зависимости от обстоятельств ситэ появляется без маски, его лицо не должно выражать никакого эмоционального состояния.

Ввести зрителей в курс сюжетных перипетий ситэ помогает другой актер, названный по характеру своей сценической функции «ваки» (помощник).

Хор в театре ноо помогает ввести зрителя в курс происходящих событий, рассказывает о месте и времени действия. Он расположен в правой части четырехугольной сцены, тогда как оркестранты находятся в ее глубине. Какая бы пьеса ни игралась, перед зрителем на протяжении всего представления находится традиционный задник с раскидистой японской сосной на фоне золотого неба.

Театр ноо не имеет занавеса, не знает декораций. Иллюзия места действия (а часто это высочайшие горы, моря, небесные выси, непроходимые леса, заморские и фантастические страны) создается у зрителя благодаря речитативу хора, рассказу ваки и сценическому действию ситэ. Аксессуары в спектакле сведены до минимума, условны, наделены символическим смыслом. Так, поставленная в углу сцены небольшая бамбуковая рама может означать дворец, а веер в зависимости от ситуации становится для героини кисточкой для написания любовного послания или самим письмом.

Все актеры в театре ноо, а также музыканты и хористы — мужчины.

Возникший в XVII веке театр городского простонародья — кабуки — во многом наследует и развивает традиции своих предшественников: театра ноо, кёгэна, а также кукольного театра нингё дзёрури. Кабуки синтезировал в себе танец ноо, разговорное искусство кёгэна и музыкальную основу нингё дзёрури. Унаследованный от кукольного театра музыкальный инструмент сямисэн стал своеобразным символом кабуки: и здесь музыка играет первостепенную, определяющую роль, ведет за собой все сценическое действие, независимо от того, исполняется ли на сцене танец или драма-

тический диалог. Помимо сямисэна в окрестр входят и другие национальные музыкальные инструменты — ударные, медные духовые и струнные. Оркестр и хор находятся обычно на левой стороне сценической площадки за своеобразной решетчатой перегородкой.

Актер кабуки, как и актер ноо, доводит свое владение искусством пения, танца, пантомимы и жеста до высокого совершенства. В основе его мастерства лежит принцип условного театра: условны движения танца, жесты, мимика и даже речь, далекая от обычной разговорной манеры. Одетый во все черное, «курого» (помощник актера) прямо на сцене одевает актера, подает и уносит необходимый реквизит, оставаясь для зрителя как бы невидимым. Как и в театре ноо, все исполнители кабуки — мужчины.

Пьесы с наиболее архаической тематикой, входящие в репертуар ноо, в кабуки отсутствуют. Репертуар кабуки существенным образом отличается от репертуара его предшественника. Содержанием драматургии этого театра стали события и происшествия «веселых кварталов» японского средневекового города, историко-героические и романтические феодальные хроники.

Начиная с XVIII века кабуки всецело овладевает сердцами японского зрителя. Создав обширную драматургию, воспитав целые династии выдающихся исполнителей, кабуки быстро достигает своего пышного расцвета.

НОВАЯ ЭПОХА И СТАРЫЕ ТЕАТРЫ

Военно-феодальный сёгунский режим, господствовавший в Японии на протяжении более трехсот лет, рухнул в 1868 году. Однако совершившаяся в 1868 году революция Мэйдзи носила половинчатый характер. Новое правительство было создано старыми феодальными силами: еще слабая японская буржуазия не смогла встать у кормила власти. Императорская власть, фактически упраздненная во времена правления сёгунов, была восстановлена. Правительство Мэйдзи во главе с императором — «живым богом на земле» — было, с одной стороны, заинтересовано в быстром развитии капиталистических отношений в стране, с другой — старалось сохранить многие старые феодальные порядки. Желая предупредить реальную опасность

превращения Японии в колониальную или зависимую страну, правительство предприняло ряд реформ, имевших своей целью «европеизацию» Японии.

Новая политическая и экономическая обстановка в стране во многом определила дальнейший ход развития японской культуры, в частности театра. Попытки «осовременивания» были предприняты и в области театрального искусства: было решено реформировать кабуки, приспособив его к новым социальным условиям.

Под непосредственным нажимом со стороны городского управления столицы деятели кабуки пытались «осовременить» свой театр: на сцене появились бытовые пьесы, изображающие современный быт («дзангири-моно»), и исторические («кацурэки-моно»), основанные на подлинной истории Японии, в отличие от прежних «исторических» пьес кабуки, написанных на основе легенд и народных сказок. Некоторые актеры театра (как, например, Дандзюро Итикава IX) даже предприняли попытку внести в традиционную манеру исполнения кабуки живой, реалистический оттенок.

Однако эти нововведения, сделанные под руководством и при содействии правительственных кругов, были отвергнуты завсегдатаями театра кабуки — городским купечеством. При содействии правительства стали создаваться различные организации с целью осуществления новых театральных реформ. В них входили видные политические деятели, крупные финансисты, известные ученые. Далекие от искусства театра, эти люди не понимали специфики театрального искусства вообще и кабуки в частности. Программа их действий поэтому носила непоследовательный характер. Общество «Энгэки каирёкай», например, ратовало за искоренение «дурных привычек» кабуки, разумея при этом показ на сцене самых невинных отношений между влюбленными. Другие настаивали на упразднении ханамити («дорога цветов» — помост от сцены через зрительный зал для выхода и ухода актеров); третьи рекомендовали заменить профессиональных драматургов кабуки «образованными писателями» и т. п.[1]. Такое «осовременивание» старого театра, естественно, не могло принести существенных результатов.

---

[1] С. Исидзава, Сингэки но тандзё [Рождение сингэки], Токио, 1964, стр. 26—27 (на японском языке).

В 1885 году видный японский литератор, профессор токийского университета Васэда Сёё Цубоути публикует статью «Мои предложения по улучшению театрального искусства». В ней Цубоути, критикуя методы сторонников театральных реформ, предлагает улучшить старый театр путем введения в него новой драматургии. Он отвергает новые исторические пьесы «кацурэки-моно», считая их мнимой новацией, и противопоставляет им драматургию Шекспира. Другой известный японский литератор, Огай Мори, в своей статье «Недоумение по поводу деятельности сторонников театральных реформ» (1889) писал: «Если мы хотим заниматься улучшением нашего театра, то прежде всего следует создать новую драматургию... и затем на ее основе создавать новые спектакли» [1].

В 1887 году по просьбе сторонников Общества театральных реформ японский император и императрица посетили спектакль театра кабуки, специально организованный для них в резиденции министра иностранных дел. Одного одобрения императора оказалось достаточно, чтобы кабуки был официально признан театром, достойным нового времени, а его артисты, которых в течение всего правления военных сёгунов высшее общество с презрением называло «нищими из Кавара» (по названию прибрежного района города Киото, где показывались представления кабуки), приобрели уважение общества. Однако кабуки, перед которым на пороге новой эпохи возникла историческая необходимость идти в ногу со временем, отвечать на запросы нового общества, остался таким же, каким он был до революции Мэйдзи.

Наряду с попытками улучшения кабуки «сверху» в стране имели место попытки создания нового театра «снизу». Они исходили от оппозиционных кругов, принимавших в свое время активное участие в свержении феодального правительства сёгунов. Провозгласив своими лозунгами борьбу за демократию, гражданские права народа и конституцию, все оппозиционные силы объединились в движении «Дзию минкэн ундо» («Движение за свободу и гражданские права»). Радикальная японская молодежь, принимавшая активное участие в

---

[1] Т. Танака, Сингэки кансё нюмон [Путеводитель сингэки], Токио, 1953, стр. 30 (на японском языке).

этом движении, развернув широкую агитацию за свои идеалы, назвала себя «соси», то есть борцы. Для пропаганды своих политических убеждений соси решили использовать театрализованные представления — доходчивые и популярные традиционные зрелища. Первый такой спектакль был организован в 1888 году в городе Осака С. Судо, двадцатилетним членом либеральной партии. Вскоре начала функционировать целая группа соси, во главе которой стоял О. Каваками (1864—1911).

Каваками в отличие от Судо имел за плечами профессиональный опыт работы в кабуки. Театрализованные представления, показанные его труппой, были весьма далеки от подлинного театрального искусства. Тем не менее спектакли пользовались горячей поддержкой широких масс японских трудящихся и в первую очередь радикально настроенных антиправительственных элементов.

Злободневное и острополитическое содержание спектаклей труппы приобрело еще большую популярность после введения Каваками в представления сатирических песен «оппэкэ-пэ». Песенки эти исполнялись всегда на один и тот же мотив, а ничего не выражающий набор звуков «оппэкэ-пэ, оппэкэ-пэппо пэппопо» — рефрен песни — повторялся после каждого куплета. Текст самих куплетов, сатирический и остроактуальный, обычно был написан заранее. Однако часто Каваками импровизировал новый текст прямо на сцене, воодушевленный бурной реакцией зрительного зала.

Окрыленный успехом в родном городе Сакаи, Каваками привез свою труппу в Токио. И здесь спектакли соси ждал большой успех. В столице под влиянием настроений передовых интеллигентов, жаждущих появления современного театра, Каваками начинает задумываться над созданием новой, отличной от кабуки формы театрального искусства. Однако на этом пути Каваками ждали неудачи. Политическая направленность спектаклей начинает постепенно ослабевать. Исчезают из них и ставшие знаменитыми песенки «оппэкэ-пэ». Публика, ранее посещавшая спектакли соси и сочувственно наблюдавшая стычки актеров с полицией, со временем теряет свой интерес к театру Каваками. Труппу Каваками вскоре перестают называть театром соси и именуют театром симпа (театр нового течения).

Талантливый администратор-антрепренер Каваками организует гастроли симпа в странах Европы. Там прима труппы Сада Якко, жена Каваками и бывшая знаменитая гейша, пользовалась огромным успехом благодаря своей редкой, экзотической красоте. Сами же спектакли симпа, представлявшие собой эклектическое сочетание приемов традиционного театра Японии с элементами западноевропейской сцены, у европейского зрителя не вызвали особого интереса.

По возвращении на родину Каваками знакомит японских зрителей с «Отелло», «Венецианским купцом», «Гамлетом» Шекспира и пьесами других западноевропейских драматургов. Однако и эти спектакли отмечены печатью эклектизма, подражательства. Тем не менее у труппы Каваками появляются многочисленные последователи. Все театры подобного рода получают общее название симпа.

Театр симпа существует до наших дней. Однако он не стал тем театром, которому суждено было стать мостом, связывающим традиционное классическое искусство Японии с новыми и современными формами японского театра. Эта роль выпала на долю других театральных коллективов, других театральных деятелей.

ПЕРВЫЕ ШАГИ СИНГЭКИ

У КОЛЫБЕЛИ НОВОГО ТЕАТРА

В 1906 году знаменитый переводчик шекспировских пьес японский писатель Сёё Цубоути (1859—1935) и только что вернувшийся в Токио из поездки по Европе литературный критик Хогэцу Симамура (1871 — 1918) решили создать Литературно-театральное общество (Бунгэй кёкай). Главной целью Общества оба его руководителя, хорошо знакомые с европейской культурой, считали возможно более широкое ознакомление своих соотечественников с лучшими образцами западноевропейской литературы и театра.

Было решено показать японскому зрителю пьесы Шекспира, Ибсена, Шоу. Однако сразу же, при первых шагах на пути реализации своего замысла, Общество встретилось с немалыми трудностями: где в Японии найти актеров, владеющих или по крайней мере практически знакомых с техникой европейского исполнительского искусства? Новая драматургия требовала и новых, не известных еще тогда японскому театру методов сценического воплощения. Выход был один: организовать собственную студию, где начать подготовку

новых актерских кадров. С этой целью профессор Цубоути спустя три года открыл при Обществе небольшую школу, которую назвал Театральной студией. Студия была построена на средства профессора и находилась во дворе его дома. В программу двухлетнего обучения молодых актеров вошли разнообразные предметы как по традиционному искусству японской сцены, так и западноевропейского театра. В студию впервые за всю историю японского театра были приняты не только юноши, но и девушки.

Силами выпускников студии, среди которых находилась Сумако Мацуи, первая значительная актриса в истории японского драматического театра, были поставлены «Гамлет», «Венецианский купец» Шекспира, «Кукольный дом» Ибсена и другие спектакли. Среди них были и постановки пьес современных японских драматургов. Естественно, что спектакли, сыгранные молодыми актерами, воспитанными по новой театральной системе, вызвали живой интерес в среде японских театралов. Всеобщее признание получила ведущая актриса Сумако Мацуи.

Казалось бы, удачное начало — залог дальнейших успехов. Однако в действительности судьба Общества сложилась по-иному. Творческие разногласия, возникшие между сторонником европейской театральной культуры Симамура и профессором Цубоути, во многом приверженцем системы театра кабуки, послужили причиной закрытия Общества. Не только разногласия творческого характера способствовали этому событию — немалую роль сыграл и личный конфликт между руководителями, в результате которого актриса Сумако Мацуи, а затем и Симамура покинули театр.

В дальнейшем профессор Цубоути сосредоточивает свои интересы в области драматургии и перевода западных драматургических произведений. А Хогэцу Симамура и Сумако Мацуи осенью 1913 года организуют новый коллектив — театр «Гэйдзюцудза» (Художественный театр). Вокруг него собираются воспитанники школы при Литературно-театральном обществе, молодые интеллигенты — любители театра. Открытие театра пьесами Метерлинка «Там, внутри» и «Монна Ванна» сопровождалось большим коммерческим успехом. Однако вскоре у театра появляется грозный и неумолимый враг — финансовый дефицит. Симамура, не имея

никаких личных средств, на которые он мог бы содержать коллектив, приходит к мысли о необходимости совмещения своих творческих принципов с коммерческими интересами. В этой связи Симамура в 1915 году писал: «Левой рукой зарабатывать деньги, правой — совершенствоваться и творить так, как велит совесть, — это наш единственный путь. Посмотрите вокруг себя — любой, кто хочет жить и творить, идет по этому пути. Действительность современной Японии, во власти которой мы находимся, предоставляет нам только эту возможность» [1].

Это откровенное заявление вызвало в то время горячую полемику. Проблема искусства и денег, над которой ломал голову Симамура в то время, когда новый театр делал лишь свои первые, робкие шаги, осталась неразрешенной и в наши дни.

Большой интерес представляли спектакли театра «Гэйдзюцудза»: инсценировки романов Л. Толстого «Воскресение», «Анна Каренина», драма «Живой труп», «Накануне» Тургенева. Во всех спектаклях главные роли исполняла любимая публикой актриса Мацуи. Она с успехом пела во всех спектаклях песни, специально написанные для нее композитором Симпэй Накаяма. По свидетельству современников и прессы, спектакли имели грандиозный успех. После их показа в Токио театр объехал с гастролями периферийные города Японии и Маньчжурии. Песни, спетые Мацуи в спектаклях, стали распеваться по всей стране.

Весьма любопытный и красноречивый факт — выбор пьес, рассчитанных на большую популярность у японского зрителя, выпал на произведения русских авторов. Руководители театра «Гэйдзюцудза» не ошиблись. Русская классика вызвала огромный интерес у публики, это было убедительным доказательством большой любви японского народа к русской литературе.

Энергичная деятельность по пропаганде нового театра и профессиональная постановка дела в труппе театра «Гэйдзюцудза» заслуживают высокой оценки. Нет сомнения, что театру, будь его жизнь более продолжительной, удалось бы добиться больших успехов.

---

[1] Т. Ибараки, Нихон сингэки сёси [Краткая история сингэки Японии], Токио, 1966, стр. 36—37 (на японском языке).

К несчастью, пятого ноября 1918 года Симамура заболел и неожиданно скончался. Через два месяца покончила жизнь самоубийством Мацуи. Со смертью Симамура и Мацуи прекращает свое существование театр «Гэйдзюцудза».

Почти одновременно с деятельностью Литературно-театрального общества и театра «Гэйдзюцудза» работал еще один коллектив, сыгравший немаловажную роль в становлении сингэки. Это театр «Дзию гэкидзё» (Свободный театр).

Руководитель этого театра, переводчик многих произведений европейской литературы, писатель Каору Осанаи (1881 — 1928), ранее работавший в театре симпа, остро чувствовал необходимость создания в Японии театра нового типа. Как и его коллеги из Литературно-театрального общества, он считал, что создание нового драматического театра следует связывать с западноевропейской литературой.

Вместе с Каору Осанаи организацией театра «Дзию гэкидзё» занимался и артист кабуки Садандзи Итикава II (1880—1940). Выходец из прославленной династии актеров театра кабуки, Садандзи Итикава II явился своего рода бунтарем против закостенелых традиций классического искусства. Он — тот самый Садандзи Итикава, который в 1928 году вместе с театром кабуки отважился приехать на гастроли в Советский Союз. Впоследствии у себя на родине за этот смелый поступок актер подвергся преследованиям.

Будучи еще совсем молодым человеком, Садандзи Итикава после смерти отца, знаменитого актера кабуки, совершил восьмимесячную поездку по Европе. Вернувшись, он сразу взялся за обновление художественных и организационных принципов кабуки. Однако начинание молодого актера натолкнулось на несокрушимый консерватизм старого театра. Не добившись успеха, Садандзи Итикава пытался порвать с кабуки и некоторое время даже работал в труппе симпа. Пребывание в этом театре принесло актеру мало пользы, его творческие планы оставались по-прежнему неосуществленными. Вот в это время и состоялась встреча Садандзи Итикава с Каору Осанаи.

Выступая на открытии театра «Дзию гэкидзё», Осанаи так сформулировал свое творческое кредо: «Первое, за что нам хотелось бы взяться,— это перенесение на

японскую сцену западноевропейской драматургии и приемов актерской игры» [1].

В отличие от профессора Цубоути, подготовившего для своих постановок новых актеров из числа любителей, организаторы этого театра Осанаи и Итикава выбрали артистов из труппы кабуки. Они считали, что лучше переучить актеров кабуки, чем воспитывать кадры заново.

Первый спектакль театра состоялся в ноябре 1909 года. Была показана пьеса Ибсена «Йун Габриэль Боркман». Не удивительно, что выбор пал на пьесу Ибсена. В это время в Японии Ибсен был уже одним из самых любимых западных драматургов. Но почему именно «Йун Габриэль Боркман» был избран труппой для первого спектакля? В выборе сказалась дань традиции: исполнителями женских ролей в классических японских театрах, как уже упоминалось, были мужчины, и поэтому актерам из труппы кабуки было легче справиться с ролями пожилых героинь этой драмы.

После «Йуна Габриэля Боркмана» театр поставил пьесы Гауптмана, Метерлинка, Леонида Андреева, Ведекинда, а также пьесы некоторых молодых японских драматургов. Был в репертуаре театра и спектакль по пьесе М. Горького «На дне», поставленный Осанаи под названием «Ночлежка».

Театр «Дзию гэкидзё», стоявший за немедленное «перенесение на японскую сцену западноевропейской драматургии и приемов актерской игры» и видевший в этом единственный путь создания нового театра, на деле, однако, переходит к механическому копированию европейских спектаклей. Вместе с тем в своей деятельности театр вынужден допустить явную непоследовательность: как уже упоминалось выше, труппа театра была сформирована из актеров кабуки, при постановке спектаклей использовался один из традиционных приемов — исполнение женских ролей мужчинами.

Финансовые трудности, словно гигантский спрут, душили молодой театр. Вскоре Садандзи Итикава был вынужден пойти работать в театр кабуки компании «Сётику», Осанаи нашел побочную работу в другой

---

[1] «Сингэки бэнран» [«Летопись сингэки»], Токио, 1965, стр. 77 (на японском языке).

театральной компании. В 1919 году был показан последний спектакль. Так, едва начав дело создания нового сценического искусства, кончает свое существование театр «Дзию гэкидзё».

Таковы были первые коллективы нового драматического театра в Японии. Они создавались передовыми интеллигентами того времени, знакомыми с западноевропейской культурой. Немалым препятствием в их деятельности были затруднения финансовые. Но более важной проблемой, вставшей на пути создания в Японии нового драматического театра, явилось преодоление традиций искусства кабуки. В то время эта проблема осталась неразрешенной, так как первые деятели сингэки, теоретически отвергнув искусство театра кабуки, вынуждены были на практике то и дело прибегать к методам режиссуры и манере актерского исполнения традиционного театра Японии.

На первом этапе возникновения сингэки, несмотря на все усилия его ведущих деятелей, стремление создать современный театр не увенчалось сколько-нибудь значительным успехом. По методам и приемам актерского и режиссерского воплощения спектакли были весьма и весьма близки старому традиционному театру, в частности кабуки.

Органическое сочетание традиционного японского театра с театром Запада оказалось не под силу основоположникам сингэки. Эта важная проблема, не потерявшая своей остроты, является серьезной и актуальной и для нынешних деятелей сингэки.

ТЕАТР, У КОТОРОГО ПОЯВИЛСЯ СВОЙ ДОМ

Первого сентября 1923 года Япония пережила трагическое событие: сильное землетрясение в районе Токио и его окрестностей унесло более 120 тысяч человеческих жизней. Хозяйственная и политическая деятельность столицы была полностью дезорганизована. Стихийное бедствие было использовано властями как повод для уничтожения антиправительственных элементов. Во время пожара, последовавшего за землетрясением, правыми террористами были совершены многочисленные убийства рабочих и левых активистов.

В этой сложной обстановке передовая японская интеллигенция не только не рассталась с мыслью о создании нового, современного драматического театра, но предприняла еще более настойчивые попытки. В этом направлении знаменательна деятельность Ёси Хидзиката, явившаяся важной вехой в истории сингэки.

Ёси Хидзиката (1898—1959) провел свои детские и юношеские годы у деда, графа Хисамото Хидзиката, большого любителя театра, занимавшего в свое время пост президента одного из обществ театральных реформ. Отец Хидзиката покончил жизнь самоубийством, когда его сыну едва минуло три месяца. Старый граф заменил мальчику отца. Возможно, что и любовь к театру молодой Хидзиката унаследовал от своего деда.

В ноябрьскую ночь 1918 года в графской резиденции в Токио царила тревога. Здесь в окружении родных умирал тяжелобольной восьмидесятишестилетний граф Хисамото Хидзиката. Его внук Ёси Хидзиката готовился к свадьбе с шестнадцатилетней дочерью президента государственного банка Японии. Обряд бракосочетания нужно было закончить до кончины графа: для того чтобы получить право на графский титул, наследник должен был быть женатым. В час ночи была совершена скромная церемония бракосочетания. Через три часа скончался старый граф.

Таким образом, все формальности были выполнены вовремя, и Ёси Хидзиката, единственный представитель этого древнего японского рода, получил право на графский титул. Однако помимо аристократического звания и пламенной страсти к театру дед завещал внуку еще и фантастическую сумму долгов. Жизнь молодого графа после смерти деда резко меняется, на его плечи ложатся непривычные обязанности, финансовые затруднения. «Моя жизнь после смерти деда совершенно изменилась,— писал в свое время Хидзиката,— надо было все успевать: общаться с аристократическим миром, платить долги, заниматься ведением собственного хозяйства и, в конце концов, изучать театральное искусство, которому я уже тогда решил отдать свою жизнь» [1].

---

[1] К. Одзаки и Т. Ибараки, Хидзиката Ёси, Токио, 1961, стр. 28 (на японском языке).

В ту осеннюю ночь, когда Ёси Хидзиката скорбел о кончине своего деда, в другом японском доме оплакивали безвременно ушедшего из жизни Хогэцу Симамура. События одной ночи в некотором смысле символичны: оборвалась жизнь одного из первых энтузиастов сингэки — Хогэцу Симамура, организатора театра «Гэйдзюцудза»; Ёси Хидзиката, будущий выдающийся деятель сингэки, полный энтузиазма и надежд, вступил на путь служения Мельпомене.

Вскоре вместе со своими товарищами Хидзиката организует полупрофессиональный театральный коллектив — «Томодатидза», название которого в переводе означает «Театр друзей». Для премьеры выбрали пьесу Метерлинка «Смерть Тентажиля». Спектакль не прошел незамеченным, на него откликнулся известный японский литератор и критик К. Кикути. «То, что Хидзиката и его товарищи остановились именно на символической, мистической пьесе «Смерть Тентажиля» Метерлинка,— писал он,— доказывает, что аристократы лишены настоящей жизненной силы. Люди такой категории не могут поставить реалистическую пьесу...» [1]. Рецензия произвела на Хидзиката своеобразное впечатление. Она явилась своего рода толчком к дальнейшему изучению театра. Хидзиката начал серьезно заниматься изучением театрального искусства. С этой целью в ноябре 1922 года он предпринял поездку по странам Европы. Весть о землетрясении в Токио застала Хидзиката в Берлине. Сообщение о несчастье потрясло его, и он решил немедленно возвратиться на родину. Ему, как и другим находившимся в Европе японцам, правительство СССР предоставило специальное разрешение для проезда в Японию через Сибирь. После года пребывания в Европе Хидзиката возвращается домой. По пути он останавливается на неделю в Москве. Вернувшись в Токио, Хидзиката скажет: «Неделя в Москве дала мне гораздо больше, чем целый год в Европе...» [2]. Под сильным впечатлением от театральной жизни молодого Советского государства, уже в пути через Сибирь в Японию, у Хидзиката возникает план создания своего театра. Деньги, которые были отложены на дальнейшее пребывание в Европе, Хидзиката

---

[1] К. Одзаки и Т. Ибараки, Хидзиката Ёси, стр. 46.
[2] Там же, стр. 81.

решает истратить на постройку нового театрального здания.

Весной 1924 года мечта Хидзиката осуществляется. В столице Японии, в районе Цукидзи, появилось первое театральное здание, построенное специально для спектаклей нового драматического театра. В маленьком зале помещалось всего 468 зрителей. Сценическая площадка была тоже невелика — ее ширина 9 *м* 72 *см*, глубина 6 *м* 30 *см*, высота 5 *м* 40 *см*. Видимо, поэтому артисты назвали свой театр «Малым театром», прибавив к его имени еще и название района, где он находился,— Цукидзи. Так появился на свет «Цукидзи сёгэкидзё» (Малый театр Цукидзи), во главе которого, кроме Хидзиката, встал Каору Осанаи, которого Хидзиката считал своим учителем.

Обитатели маленького домика в Цукидзи мечтали создать такой театр, который бы рассказал зрителям о новых настроениях, современных идеалах. Мечтали они также и о том, что их зрительный зал заполнят не только интеллигенты, но и простые японские труженики. «Театр «Цукидзи сёгэкидзё» создан не для коммерции, его цель — развитие театрального искусства,— говорил Каору Осанаи.— Он существует для будущего драматического театра Японии. Это театр для народа...»[1].

Такова была цель, которую ставили перед собой организаторы театра. Какими же путями решили они идти к созданию «театра для народа», какими средствами мечтали содействовать прогрессу нового драматического искусства? На эти вопросы ответил Каору Осанаи в день открытия театра — 13 июня 1924 года: «Наш театр в течение нескольких лет решил ставить только переводные пьесы. Среди произведений японских драматургов мы не находим ни одной пьесы, которая вдохновила бы нас на ее сценическое воплощение»[2]. Несколько позже, разъясняя свою позицию, Осанаи добавил следующее: «Для чего существует наш театр? Для проведения экспериментальной работы в создании новых сценических произведений, что требует драматургии совершенно нового типа. Нам не нужны такие пьесы, которые сейчас идут на сценах

---

[1] Т. Ибараки, Нихон сингэки сёси [Краткая история сингэки Японии], стр. 54—55.

[2] Там же, стр. 53.

коммерческих театров, или которые могли бы идти на их сценах»[1].

Отказ театра от коммерческой драматургии вполне логичен. Однако полное игнорирование руководителями коллектива национальной драматургии не могло не вызвать бурного протеста в среде японских литераторов. В дальнейшем эта позиция нанесла большой вред театру, оттолкнула от сотрудничества с ним многих талантливых прогрессивных японских драматургов. Нет сомнения, что для осуществления поставленных целей театру были необходимы не только шедевры европейской сцены, но и произведения японских авторов, говорящие со зрителем о злободневных, специфических проблемах японской действительности.

Театральный коллектив, созданный Хидзиката и Осанаи, начал свою жизнь спектаклями «Морской бой» Геринга в постановке Хидзиката, «Лебединой песней» Чехова и «Каникулами» Мазо в постановке Осанаи. Манера актерского исполнения в «Морском бое» была для японцев необычной: актеры двигались на сцене в неестественно быстром темпе, резко, отрывисто бросали свои реплики. Молодежь приветствовала театр и его нововведения, старшее поколение — осуждало. Однако в хоре мнений преобладали голоса молодых: «Театр «Цукидзи сёгэкидзё», начав свою деятельность экспрессионистским спектаклем «Морской бой», бросает вызов старому театральному миру!»[2] — писал современник. Сознательное отречение от традиций кабуки было встречено зрителями положительно.

В свой первый сезон театр «Цукидзи сёгэкидзё» показал только переводные пьесы. И во второй — также. В его репертуар входили пьесы европейских драматургов различных творческих направлений — М. Горького, Кайзера, Пиранделло, Стриндберга, Чапека, Шекспира. В течение пяти-десяти дней ежедневно показывался один и тот же спектакль, затем после нескольких дней перерыва шел другой. В такой последовательности театр показал со дня открытия, то есть с тринадцатого июня до конца года, двадцать пьес. Второй год принес те же результаты. Но вот в третьем сезоне театра впер-

---

[1] «Сингэки бэнран» [«Летопись сингэки»], стр. 83.

[2] Т. Ибараки, Нихон сингэки сёси [краткая история сингэки Японии], стр. 50—51.

ные была поставлена японская пьеса — «Пилигрим» Цубоути, того самого Цубоути, который двадцать лет назад возглавлял Литературно-театральное общество.

Таким образом, табу на японскую драматургию было снято. Это событие знаменовало новый этап в жизни театра «Цукидзи сёгэкидзё». Если целью первого периода являлось перенесение приемов европейского театра на японскую сцену, то второй этап знаменовал создание нового японского драматического театра — самостоятельное слово сингэки.

Каким представлялся дальнейший путь развития национального театра, мы узнаем из лекции Каору Осанаи, прочитанной в Москве осенью 1927 года во время его пребывания в Советском Союзе. Лекцию свою Осанаи назвал «О будущем театра Японии». «Япония должна создать в будущем новое театральное искусство,— говорил он.— Это искусство должно впитать в себя традиции театров Востока: Индии, Китая, Сиама, стран южных островов. Кроме того, это искусство должно воспринять традиции западноевропейского театра. Однако в его основе должны лежать принципы нашего национального театра кабуки, существующего уже несколько столетий у нас на родине...» [1].

Мысли Осанаи о судьбах японского театра, высказанные почти полвека тому назад, оказались глубоко пророческими. Сегодня сингэки после долгих нелегких творческих исканий подошел к плодотворному эксперименту органического синтеза театра Востока и Запада, обновлению искусства традиционного театра путем перенесения его наиболее выразительных средств в современный драматический спектакль.

Однако в 20-е годы творческие устремления талантливого деятеля сингэки остались лишь достоянием теории, не смогли найти практического воплощения на сцене театра «Цукидзи сёгэкидзё». Казалось бы, последовательная реализация замыслов Осанаи, упорные творческие искания могли привести театр к желанному результату. К сожалению, этого не произошло.

Уже с первых дней существования театра в нем наметились два направления: Хидзиката ставил спектакли главным образом в экспрессионистском стиле, а

---

[1] «Гэндай энгэки кодза» [«Лекции о современном театре»], т. 6, Токио, 1959, стр. 81 (на японском языке).

Осанаи тяготел к мхатовской школе раннего периода, которую он освоил за время пребывания в дореволюционной России.

Руководители театра «Цукидзи сёгэкидзё» поставили перед собой благородную цель привлечения в театр нового зрителя, широких слоев японских трудящихся. Однако, будучи далеким от рабочего движения, театр не смог установить прочного контакта с трудящимися массами Японии.

В 1928 году в возрасте сорока семи лет скончался Каору Осанаи. Вскоре после его смерти театр «Цукидзи сёгэкидзё» прекратил свое существование.

Закрытию театра предшествовали следующие события.

В 1926 году в большой типографии «Киодо Инсацу» произошла забастовка типографских рабочих. Забастовка хотя и потерпела неудачу, однако сыграла большую роль в подъеме рабочего движения страны. В ответ на выступления трудящихся правительство в марте 1928 года провело повсеместный арест социалистов. Свыше тысячи шестисот человек было арестовано и брошено в тюрьмы.

Выражая солидарность с прогрессивными элементами, некоторые артисты театра «Цукидзи сёгэкидзё» смело заявили, что не хотят больше оставаться в «интеллигентском» театре, стоящем вдали от острых политических событий. Многие актеры примкнули к боевым театрам, стремившимся создать пролетарское театральное искусство. Первым из театра ушел Корэя Сэнда — один из самых талантливых актеров. Поступок Сэнда произвел сильное впечатление на остальных членов труппы. После постановки спектакля «На дне», посвященного памяти Каору Осанаи, в 1929 году произошел окончательный раскол театра. Группа актеров во главе с Ёси Хидзиката организовала театр «Синцукидзи гэкидан» (Новый драматический театр Цукидзи); остальные объединились в коллектив под названием «Гэкидан Цукидзи сёгэкидзё» (Малый драматический театр Цукидзи).

В японском театроведении существует мнение, будто раскол театра «Цукидзи сёгэкидзё» сыграл роковую роль в дальнейшем развитии сингэки, так как после его закрытия последовал период пролетарского театра — театра, по мнению ряда японских театроведов, антиху-

дожественного, не имеющего права именоваться искусством. Не вступая в дискуссию о художественной ценности пролетарского театра, следует отдать должное тому большому вкладу, который внес коллектив «Цукидзи сёгэкидзё» в общий процесс развития сингэки. На наш взгляд, следует расценивать раскол этого театра как историческую неизбежность, как результат роста политического сознания японской интеллигенции и, в частности, актеров.

Собрав многих талантливых деятелей нового театра в один коллектив, работая в своем постоянном помещении, театр «Цукидзи сёгэкидзё» помог понять и практически изучить все основные элементы, из которых складывается современное театральное искусство европейского типа. Постановка большого количества западноевропейских пьес, от классики до произведений современных авторов, способствовала широкому ознакомлению японской общественности с лучшими образцами европейской драматургии.

«Театр, у которого появился свой дом», сделал большое, нужное дело. Его беда в том, что он оказался не в силах идти в ногу с революционными требованиями времени, передовыми устремлениями современников. Это оказалось под силу другим коллективам сингэки. Речь о них впереди.

ТЕАТР ГЕРОЕВ

Двадцатые годы XX века отмечены в общественной жизни Японии, с одной стороны, бурным подъемом революционных сил, а с другой — все возрастающими репрессиями империалистического правительства. В обстановке подъема рабочего движения 15 июля 1922 года была создана Коммунистическая партия Японии. В условиях военно-политического режима коммунисты были вынуждены действовать в глубоком подполье. Однако и находясь на нелегальном положении, КПЯ сумела мобилизовать прогрессивные элементы внутри страны на борьбу против монархии. Напуганное ростом демократических сил и внутренними экономическими трудностями, японское правительство стремилось использовать любой повод для открытой расправы с неугодными ему элементами. В 1923 году были

совершены массовые аресты японских коммунистов и социалистов. Массовые репрессии нанесли тяжелый удар прогрессивным силам, посеяли в их рядах ликвидаторские настроения.

Небывалый до сих пор накал антагонистических противоречий между трудом и капиталом, открытый характер столкновений противоборствующих сил — все это втягивало в активную политическую жизнь и японскую творческую интеллигенцию, заставляло каждого художника определить свое место по ту или другую сторону баррикад.

Богатое политическими событиями время породило новое направление в театральном движении Японии. Началом его явилась деятельность первого пролетарского театра «Родо гэкидан» (Рабочий театр). Театр не случайно получил такое название — он имел полное право называться рабочим. Местом его рождения был Кацусика — рабочий район Токио; во главе театра стоял рабочий Кэисити Хирасава; членами труппы стали актеры-самоучки, рабочие токийских предприятий. Разместившись в скромном маленьком балагане, «Родо гэкидан» показывал свои спектакли новым зрителям: японским труженикам, приходившим в театр целыми семьями.

Хирасава сам писал пьесы, сам их ставил и исполнял главные роли. На крошечной сцене появились новые герои, которые заговорили со зрителями о близких им событиях, проблемах, горестях и заботах. Контакт, установившийся между сценой и зрительным залом, был поистине идеальным. Многие современники не могут без волнения вспоминать атмосферу, царившую на спектаклях театра. Зрители и актеры жили здесь одной жизнью, едиными помыслами, порывами.

Спектакли театра «Родо гэкидан» пришел посмотреть и Ёси Хидзиката. В марте 1922 года он написал о своем посещении пролетарского театра следующие взволнованные строки: «Для меня сегодняшний вечер был вечером изумления и приятного волнения. Наконец-то мне посчастливилось увидеть то, что я давно хотел увидеть в театре, что я ожидал от театра...» [1].

Рабочий театр просуществовал два с половиной года. Конец его был поистине трагичен. Мы уже рас-

---

[1] К. Одзаки и Т. Ибараки, Хидзиката Ёси, стр. 63.

сказывали о землетрясении в Токио первого сентября 1923 года. При всеобщей суматохе и пожарах полиция расправилась с неугодными элементами. Кэисити Хирасава и его товарищи по театру оказались среди арестованных. Через два дня их закололи штыками. Так погиб Хирасава, так прекратил свою жизнь первый в Японии рабочий театр. Японцы до сего времени хранят память о трагической судьбе пламенных патриотов, создателей пролетарского театра. В историю японской сцены кровавый день их гибели вошел под именем «Событие Камэидо» — по названию местности, где расправились с Хирасава и его соратниками.

В декабре 1925 года в Токио был организован Союз деятелей пролетарской литературы и искусства Японии — Про-Рэн. В Союз Про-Рэн вошло более восьмидесяти передовых деятелей японского искусства и литературы. При союзе были созданы отделы: драматического театра, музыкальный, юридический, спортивный, изобразительного искусства и др. Отдел драматического театра объединил актеров, режиссеров и театральных художников. Через месяц после организации союза произошла уже упоминавшаяся забастовка в типографии «Киодо Инсацу». Демонстрируя свою солидарность с забастовавшими рабочими, желая оказать помощь их семьям, союз решил послать членов отдела театра в типографию со спектаклем. «Это был первый случай органического слияния искусства передовой интеллигенции с движением пролетариата,— пишет в своих мемуарах участник спектакля режиссер и драматург Мотоо Хатта.— Репетиций было у нас совсем мало, актерское исполнение — почти дилетантское, но и за свою долгую жизнь профессионального деятеля сингэки никогда не испытывал такого большого волнения от непосредственной бурной реакции зрителей, как тогда» [1].

Отдел драматического театра союза называли тогда ласково, по-дружески, «Транк-гэкидзё» (Театр в одном чемодане). Актеры постоянно появлялись в рабочих районах с чемоданом, набитым костюмами, бутафорией. Вскоре «Театр в одном чемодане» пополнил свой состав и получил название «Дзэнъэй гэкидзё»

---

[1] Т. Ибараки, Нихон сингэки сёси [Краткая история сингэки Японии], стр. 72.

(Театр Авангарда). Его первым спектаклем в декабре 1926 года был «Освобожденный Дон-Кихот» А. В. Луначарского в постановке режиссера Сэки Сано (1906—1966). «Освобожденный Дон-Кихот» свидетельствовал о большом таланте двадцатилетнего режиссера и предсказывал будущий расцвет его дарования.

После новых массовых арестов социалистов и сочувствующих им в марте 1928 года деятели культуры поняли, что с реакционными силами можно бороться только сообща, объединенными усилиями. Так возникает новая организация — Объединение союзов деятелей пролетарской культуры Японии. В него вошел Союз театральных коллективов Японии (сокращенно ПРОТ). Ведущее место в ПРОТе занимали театр «Саёку гэкидзё» (Левый театр), театр «Осака Сэнкидза» (Театр Боевого знамени города Осака), театр «Канадзава дзэнъэй гэкидзё» (Театр Авангарда города Канадзава), театр «Сидзуока дзэнъэйдза» (Театр Авангарда города Сидзуока), «Киото аофуку гэкидзё» (Синяя блуза города Киото), «Моцумото аофуку гэкидзё» (Синяя блуза города Мацумото).

Среди спектаклей пролетарских театров этого времени следует особо отметить «Записки о шайке разбойников» Т. Мураяма (1929) и «Улицу без солнца» (1930), поставленные режиссером С. Сано в «Саёку гэкидзё» (Левом театре). Наибольший успех выпал на долю «Улицы без солнца» — инсценировки известного романа японского пролетарского писателя Сунао Токунага, в основе которого лежат события забастовки типографских рабочих. Этот спектакль стал не только выдающимся явлением театральной жизни столицы, но и своего рода политическим событием. Число зрителей достигло невиданной ранее в истории пролетарского театра цифры. Как свидетельствует статистика ПРОТа, восемьдесят процентов зрителей составляли токийские рабочие.

Каждый вечер перед зданием театра «Цукидзи сёгэкидзё», в помещении которого шла «Улица без солнца», стояли люди, не попавшие в зрительный зал: четыреста-пятьсот человек. Если вспомнить, что в этом театре помещается 468 зрителей, то нетрудно понять, что ежедневно на спектакль не попадало столько желающих, сколько, примерно, сидело в зрительном зале. Очевидцы говорят, что неудачники долго не расхо-

дились по домам и внимательно прислушивались к доносившимся из зала горячим аплодисментам [1].

Большой успех спектакля «Улица без солнца» объясняется прежде всего глубокой актуальностью темы, остротой конфликта, жизнеспособностью героев. Не случайна и активная реакция зрителей. В это время по японской земле шагал грозный экономический кризис, начавшийся осенью 1929 года падением акций на биржах Нью-Йорка. На различных предприятиях Японии в то время происходило резкое сокращение производства, закрывались заводы и фабрики — рабочих выбрасывали на улицу, росла безработица, снижалась зарплата. Несмотря на это, рабочие не сдавались. Забастовки стали обычным явлением, бастовали не только рабочие, но и интеллигенция. Настроение широких масс было боевое.

В мае 1930 года состоялся второй съезд ПРОТа, на котором был провозглашен новый творческий метод, так называемый «пролетарский реализм». «Пролетарский реализм» требовал от художника смотреть на мир глазами коммуниста, изображать действительность в произведениях искусства объективно, реалистически.

Однако воплощать свои замыслы в жизнь деятелям пролетарского театра становится все труднее и труднее: в стране свирепствует беспощадная цензура, члены ПРОТа все чаще подвергаются арестам, артистов и режиссеров бросают в тюрьмы. Даже зрителей спектаклей пролетарских театров не минуют жандармские репрессии.

Вспоминая это время, один из участников ПРОТа рассказывает: «Перед театром всегда стояли полицейские. Приходящих с билетами зрителей расспрашивали, кто они, где работают, где и через кого купили билет на спектакль. Очень часто после такого допроса полицейские препровождали зрителей не в театр, а прямо в тюрьму...» [2]. В 1933 году, в феврале, писатель-коммунист Такидзи Кобаяси, произведения которого были поставлены на сцене театра «Саёку гэкидзё», был заключен в тюрьму и во время пыток убит. Так, поле действий пролетарских театров становится все уже и уже.

---

[1] К. Одзаки и Т. Ибараки, Хидзиката Ёси, стр. 151.
[2] Там же, стр. 171.

Тем не менее и в обстановке жесточайших репрессий деятели пролетарского искусства продолжали работать. Труппа «Саёку гэкидзё» усиленно готовилась к поездке в Москву, где в мае 1933 года должна была состояться Международная конференция рабочих театров. С первых дней своего существования ПРОТ был членом этой международной организации. Однако правительство, как и следовало ожидать, отказало артистам в разрешении на выезд.

Выехать в Москву удалось только режиссеру театра «Синцукидзи гэкидан», графу Ёси Хидзиката, еще в 1931 году присоединившемуся к ПРОТу. Официальной причиной поездки было — «лечение». Однако истинной целью являлось участие Хидзиката в качестве уполномоченного представителя ЦК ПРОТа в работе Международной конференции. Японские власти выдали Хидзиката заграничный паспорт с одним условием: он не имел права заезжать в Советский Союз. В паспорт Хидзиката были вписаны его жена и двое детей, чтобы он не мог уехать без семьи. Преодолевая многочисленные препятствия и придумывая различные хитрости, Хидзиката и его семья все-таки добрались до Москвы. Здесь вместе с японским режиссером С. Сано, находившимся в то время в Москве, он принял участие в работе конференции. По ее окончании Хидзиката некоторое время работает в Международной организации рабочих театров в качестве представителя ПРОТа Японии, а затем поступает в Театр Революции к Алексею Попову.

В 1934 году в Москве состоялся Первый съезд советских писателей, где Хидзиката выступил с речью. В своем выступлении японский режиссер рассказал о гибели писателя-коммуниста Такидзи Кобаяси от жестоких пыток. Японские власти, узнав из прессы о речи Хидзиката, лишили его графского титула.

Правительство и полиция создали в Японии невыносимые условия для работы ПРОТа. Деятельность работников пролетарского театра, а также всех передовых деятелей культуры была парализована. Было объявлено, что арестованные деятели искусства могут быть освобождены из тюрьмы только после подписания специальных заявлений о перемене убеждений и обещания никогда больше не заниматься «красной» деятельностью. Других перспектив освободиться из заключения не было. В такой обстановке ПРОТ был вынуж-

дея прекратить свою работу. Вот что писали по этому поводу в своем заявлении создатели ПРОТа:

«С момента открытия в январе 1929 года наш ПРОТ — всеяпонское театральное объединение — последовательно боролся против буржуазного, реакционного влияния на театральное искусство страны. ПРОТ сумел достигнуть немалых успехов в деле укрепления передового и высокохудожественного театрального искусства. Мы не закрываем глаза на то, что в нашей работе были и некоторые недостатки. Однако мы глубоко убеждены, что главный курс, по которому шел ПРОТ, является правильным. ПРОТу принадлежат немалые заслуги в деле создания передового японского театра.

Резкая перемена политической обстановки в стране не позволяет, к сожалению, продолжать деятельность ПРОТа в том направлении, в каком она велась до сих пор...» [1].

Так заканчивается в истории сингэки период, названный в японском театроведении «периодом пролетарского театра» или «периодом гегемонии пролетарской линии в театре».

Подводя итог значению ПРОТа в истории нового театра, известный японский театральный критик Тадаси Ибараки писал в своей книге «Краткая история сингэки Японии»: «Движение за установление пролетарского театра, так же как и всякая другая деятельность в области культуры того времени, ставило перед собой важнейшую задачу создания пролетарского искусства. Правда, ПРОТом была допущена чрезмерная политизация, но надо иметь в виду, что это было время, когда от сингэки требовался прямой, откровенный ответ на вопрос: «каким должен быть театр, кому он должен служить?» Пройдя этот этап, сингэки стал смело сталкиваться с современностью» [2].

Действительно, появление пролетарского театра в Японии 20—30-х годов означало рождение театра нового типа — театра остраполитического, агитационного. Обращение к театральному искусству как к средству политической пропаганды в периоды острых социаль-

---

[1] Т. Ибараки, Нихон сингэки сёси [Краткая история сингэки Японии], стр. 80.

[2] Там же, стр. 81.

ных столкновений исторически закономерно. Примеров этому история мирового театра дает немало.

В это время спектакли сингэки явились непосредственным откликом прогрессивно настроенных деятелей японского театра на политические выступления трудящихся масс. Немедленный отклик на злобу дня, созвучность с прогрессивными устремлениями народа определяли характер деятельности пролетарских театров, их политическую направленность. Пролетарские театры своими спектаклями способствовали росту политического самосознания японских трудящихся. В этом их несомненная заслуга.

Вместе с тем нельзя упускать из виду и слабые стороны пролетарского театра, которые в известной мере способствовали гибели ПРОТа. Хотя его руководители и провозглашали лозунг «соединение театра с движением рабочих и крестьян», на практике все яснее обнаруживалось, что ПРОТу не всегда удавалось достичь органического и творческого слияния искусства с революционным движением трудящихся. Пьесы и спектакли нередко грешили схематизмом, рыхлостью формы и не могли претендовать на художественную законченность.

Все возрастающее давление реакции на ПРОТ — жестокие рамки цензуры, запрещение спектаклей, грубое вторжение полиции в работу театров, аресты — привело в 1934 году к прекращению деятельности пролетарских театров.

Нельзя согласиться с точкой зрения некоторых исследователей сингэки, полностью отвергающих всю деятельность ПРОТа, считающих его тормозом на пути развития нового японского театра. Благодаря опыту пролетарских театров сингэки в послевоенный период смог найти более привильное решение проблемы «сингэки и народ», которую в свое время решал пролетарский театр.

ПОСЛЕ ПРОТа

В 1934 году в июльском номере общественно-публицистического журнала «Тюо корон» («Центральная публицистика») появилась статья одного из руководителей театра «Саёку гэкидзё», японского драматурга, режис-

сера и театрального художника Томоёси Мураяма «Кризис сингэки. Предложения по сплочению театров». К этому времени Мураяма, подписавший «заявление о перемене своих убеждений», был выпущен из тюрьмы, после полуторагодового заключения, на поруки. Оказавшись на свободе, он немедленно возобновил свою деятельность. Судьба нового театра по-прежнему глубоко волновала Мураяма. «В настоящее время сингэки находится под угрозой кризиса,— писал он.— Для того чтобы преодолеть этот кризис и дать новому театру возможность дальнейшего развития, необходимо принять срочные, решительные меры...» [1].

Мураяма предлагал все существующие труппы сингэки объединить в один коллектив. Он призывал создавать спектакли, передовые по своей идейной направленности и законченные в художественном отношении. Обращение Мураяма адресовано было не только бывшим театрам ПРОТа, но и всем другим коллективам. Предложения Мураяма по целому ряду причин не могли осуществиться в таком виде, в каком были задуманы. Тем не менее по его призыву был организован новый коллектив «Синкё гэкидан» (Ассоциация артистов нового театра), куда вошли тридцать восемь актеров бывших протовских театров и семнадцать артистов из других театральных трупп. Театр «Синкё гэкидан» провозгласил лозунг — «Проблемы театра должны решаться творчески». Труппа считала, что прежде всего следует заняться искоренением «чрезмерной политизации» театра. Планы театра не были маскировкой перед милитаризмом. Деятели театра «Синкё гэкидан» действительно хотели работать иначе, чем раньше.

При разгроме пролетарских театров уцелел лишь театр «Синцукидзи гэкидан», хотя он и был в свое время связан с ПРОТом. Этот театр также начинает пересматривать свой творческий курс. Оба театра больше всего волновала проблема реализма в театральном искусстве, вокруг которой шли горячие споры. Т. Мураяма, возглавивший театр «Синкё гэкидан», заявлял: «Наш реализм отличается от буржуазного реализма, отличается от тривиального изображения

---

[1] Т. Ибараки, Нихон сингэки сёси [Краткая история сингэки Японии], стр. 82.

действительности, от вульгарного реализма... Нашему реализму присуще полное понимание действительности, реальное представление о будущем развитии общества. Наш реализм находит в действительности условия, рождающие светлое будущее, разоблачает препятствия для развития, снимает маску с действительности. Таков наш реализм. Мы назовем свой реализм «развивающимся реализмом». «Развивающийся реализм» — будет лозунгом «Синкё гэкидан»...»[1].

Выступая против подобного понимания реализма, драматург Сакаэ Кубо (1900—1958) писал: «К сожалению, у нас в стране еще отсутствует самое элементарное понимание того, что историческое развитие реализма — от классического до социалистического — есть отражение исторического процесса развития социальных и экономических условий каждого периода. «Развивающийся реализм», предложенный Т. Мураяма как творческий метод театра «Синкё гэкидан», является результатом такого смутного понимания вопроса...»[2].

Театры «Синкё гэкидан» и «Синцукидзи гэкидан» стремились развивать на сцене сингэки искусство реалистического театра. Вместе с ними выросла целая группа драматургов, начавших свою деятельность еще в театрах ПРОТа: Сакаэ Кубо, Эйдзиро Хисаита, Сейкити Фудзимори, Дзюро Миёси, Ютака Мафунэ и другие. Написанные ими в то время произведения в японском театроведении объединяются термином «довоенный реализм». Для «довоенного реализма» характерна, если можно так сказать, академичность приемов. По сравнению с тем, что мы сегодня понимаем под реализмом, «довоенному реализму» присуща некоторая узость. Но тем не менее в стиле «довоенного реализма» создано немало пьес, внесших свой вклад в новую драматургию. Примером могут служить «Вулканическое плато» Сакаэ Кубо, «Сдвиги» и «Северо-восточный ветер» Эйдзиро Хисаита, «Буй» Дзюро Миёси, «Норка» Ютака Мафунэ.

Постепенно в репертуаре обоих театров все большее место начинают занимать исторические пьесы, дающие возможность иносказательно выразить свое от-

---

[1] Т. Ибараки, Нихон сингэки сёси [Краткая история сингэки Японии], стр. 86.
[2] Там же, стр. 87.

шение к действительности. В 1940 году, когда милитаристская Япония праздновала «две тысячи шестисотый юбилей существования Японской империи» (по императорскому календарю), оба театра, принимавшие участие в празднестве, показали спектакли, носившие приспособленческий характер. В этом факте не трудно усмотреть попытку любыми путями, до прихода лучших времен, сохранить новый театр, как маяк в темном океане. Но все было напрасно. В августе 1940 года токийская полиция вызвала руководителей обоих театральных коллективов и сообщила решение о немедленном роспуске театров «Синкё гэкидан» и «Синцукидзи гэкидан» на том основании, что «деятельность обоих театров носит социалистический характер и противоречит интересам государства»[1]. Затем последовали аресты более ста актеров и режиссеров. В японской прессе в эти дни появилось следующее сообщение: «Руководство театров «Синкё гэкидан» и «Синцукидзи гэкидан», справедливо признав деятельность своих коллективов вредной для развития истинно японского национального театрального искусства, по своей инициативе приняло решение закрыть театры...» [2].

Так заканчивается период, названный в истории нового японского театра «периодом театра «Синкё гэкидан» и театра «Синцукидзи гэкидан». Милитаристские силы в дальнейшем доберутся и до многих других культурных организаций страны, стремясь уничтожить и переделать все на свой лад. Только горькую усмешку вызывало у современников переименование осенью 1940 года здания «Цукидзи сёгэкидзё» — первого в Японии театра сингэки — в «Новый народный театр». Репрессиями и террором японские власти надеялись задушить голос передового театрального искусства, демагогически жонглируя демократической фразеологией и прикрываясь ею словно фиговым листом.

Одновременно с ПРОТом в Токио существовали театральные коллективы, ставившие перед собой задачу создания «чистого театрального искусства». Из них, пожалуй, можно назвать две труппы, которые сыграли

[1] С. Каватакэ, Нихон энгэки дзэнси [Полная история японского театра], Токио, 1959, стр. 1090 (на японском языке).
[2] Т. Ибараки, Нихон сингэки сёси [Краткая история сингэки Японии], стр. 92.

положительную роль в развитии сингэки. Это — театр «Цукидзи-дза», организованный в 1932 году артистами Кёсукэ Томода и Акико Тамура, и Театр комедии во главе с Ацуро Канасуги и Тэруко Нагаока.

Томода и Тамура в свое время принимали участие в работе театра «Цукидзи сёгэкидзё» вплоть до 1928 года. Затем Томода и Тамура примкнули к ПРОТу. В это время Акико Тамура, например, великолепно сыграла роль жены кули в постановке пьесы С. Третьякова «Рычи, Китай!» в театре «Гэкидан Цукидзи сёгэкидзё». Успех, выпавший на ее долю, был огромен. Но как ни странно, именно работа в этом спектакле породила в душе актрисы раздумья и сомнения в правильности выбранного ею творческого пути.

«Спектакль «Рычи, Китай!» получился очень интересным,— пишет в своей книге «Путь одной актрисы» Акико Тамура.— Никогда до того времени я не слышала таких бурных аплодисментов зрительного зала. Но вместе с тем никогда ранее я не испытывала такого сильного чувства неудовлетворенности. Едва я появлялась на сцене, зрители шумно аплодировали только одному моему выходу. Отвечая им, я играла с искренним старанием... Но вот однажды случился такой инцидент: на одном из спектаклей у меня с головы упал парик, я поспешно подняла его и быстро надела на глазах у зрителей. Впоследствии выяснилось, что никто из зрителей даже не заметил этого. Я начала невольно задумываться: неужели театральное искусство создается в такой атмосфере? Если то, что мы сейчас делаем, и есть театральное искусство, то мне, пожалуй, нет места в нем...» [1].

Разочаровавшись в ПРОТе, где явно доминировали социальные задачи, супруги Кёсукэ Томода и Акико Тамура покидают своих товарищей. После нескольких неудачных попыток организовать собственный театральный коллектив, в 1932 году они открывают театр «Цукидзи-дза». С самого начала своей работы театр устанавливает тесный творческий контакт с драматургами, группировавшимися вокруг журнала «Гэкисаку» («Драматургия»).

---

[1] А. Тамура и Ю. Кояма, Хитори но дзёю но аюнда мити [Путь одной актрисы], Токио, 1962, стр. 60 (на японском языке).

Этот журнал, возглавляемый в то время литератором Кунио Кисида (1890—1954), объединил вокруг себя молодых драматургов — Тикао Танака, Юси Кояма, Итиро Кавагути, Наоя Утимура, Каору Моримото. Кроме умершего рано К. Моримото все они до сегодняшнего дня продолжают свою плодотворную драматургическую деятельность.

Почти в одно время с театром «Цукидзи-дза» в Токио работал Театр комедии. Его труппа состояла из молодых девушек и юношей, которые горели желанием, как они утверждали, показать японской интеллигенции интересные, развлекательные спектакли. Они хотели работать «без великих целей и знаменитых руководителей». Центром труппы стали молодые супруги Ацуро Канасуги и Тэруко Нагаока. Тэруко Нагаока училась театральному искусству в Париже и, видимо, поэтому репертуар Театра комедии состоял главным образом из произведений французских драматургов.

Сторонники пролетарского театра открыто критиковали безыдейность Театра комедии, методы его работы. Критика была справедливой. Но все же этот театр впервые познакомил японские театральные круги с французской комедией, своими постановками он акцентировал развлекательную сторону театрального искусства, которая совершенно игнорировалась протовскими театрами.

Театр комедии в течение пяти лет показал двадцать восемь спектаклей. Лучшими его спектаклями принято считать «Жизнь прекрасна» М. Ашара, «Пароход «Тинэсити» Ш. Вильдрака, спектакли по пьесам И. Морнала.

С Театром комедии тесно связана творческая судьба драматурга Тадасу Ийдзава. Ийдзава понимал, что в японском новом театре жанр национальной комедии предельно беден, что назрела необходимость создания комедий для сингэки. Он предлагает современным японским драматургам учиться искусству комедии у национального театра кёгэн, искать в нем источник вдохновения. Сам Ийдзава часто пишет тексты и для театра кёгэн.

Во время войны контроль правительства над театральными коллективами приобретает самые грубые формы. В 1941 году издается закон «О конкретных ме-

рах по улучшению театральных учреждений», по которому фашистское правительство официально присваивает себе право проверки политической благонадежности всех японских актеров и режиссеров. Все работники театра были обязаны пройти специальную регистрацию. Прошедшим регистрацию выдавали удостоверение на право работы в театре, не прошедших — лишали работы и заработка.

В это время по инициативе Отдела информации при кабинете министров был учрежден Союз передвижных театров («Нихон идоо энгэки рэммэй»). Целью этой организации была пропаганда средствами театрального искусства милитаристской политики государства, насаждение в народе националистических настроений. Все театральные труппы, не присоединившиеся к Союзу, были лишены возможности продолжать свою деятельность. Через год после учреждения Союза передвижных театров в нем насчитывалось свыше тридцати коллективов, получивших теперь название бригад. Бригады разъехались по всей Японии, показывая зрителям спектакли, удовлетворявшие требованиям организаторов Союза. Вся работа в бригадах и даже личная жизнь актеров была подчинена военной дисциплине и муштре. Так, приступая к еде, актеры должны были повторять хором «Правила Союза передвижных театров»: «Быть верным подданным императора: безропотно терпеть нужду и недостатки, всецело посвящая себя своей работе; не забывать о скромности и приличии; прилагать все свои силы для достижения согласия и сотрудничества; следовать правилам общежития бригады и быть во всем образцовым; уважать свою профессию и повышать свое профессиональное мастерство...»[1].

Вскоре к Союзу вынуждены были присоединиться все театральные деятели Японии. В его бригадах можно было встретить бывших актеров театров «Синкё гэкидан», «Синцукидзи гэкидан» и других. Все, кто чудом избежал мобилизации и тюремного заключения, не имели перед собой иного выбора. Путь на сцену помимо Союза передвижных театров для японских актеров был закрыт.

---

[1] Т. Ибараки, Нихон сингэки сёси [Краткая история сингэки Японии], стр. 108.

ТЕАТР „ХАЙЮДЗА"

РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА

Тысяча девятьсот сорок четвертый год. Тяжелые дни второй мировой войны. Японское радио каждый день передает официальные сообщения о «грандиозной победе японских императорских войск». Однако в городах и поселках Японии люди перешептываются: «Кажется, у наших войск дела плохи».

В один из зимних вечеров в квартире актрисы Акико Тамура, в Токио, встретились бывшие деятели сингэки. Говорили о театре. Актриса Тэруко Киси сообщила, что она получила письмо от мужа, режиссера и актера Корэя Сэнда, заключенного в тюрьму за работу в театре «Синцукидзи гэкидан». В письме из тюрьмы Корэя Сэнда писал: «Собери труппу и продолжай заниматься подготовкой спектаклей. Для того чтобы организовать театр сразу после конца войны, как только представится такая возможность, нужно начать готовиться уже сейчас...» [1].

---

[1] «Хайюдза си» [История театра «Хайюдза»], Токио, 1965, стр 214.

Друзья по театру начали тайно встречаться. Их было немного, всего пять-шесть человек. К счастью, Корэя Сэнда вскоре удалось освободиться из заключения. «Как-то вечером зашли ко мне друзья,— пишет Акико Тамура в книге «Путь одной актрисы»,— среди них были режиссеры Аояма и Сэнда, актрисы Киси, Хигасияма, тогда еще совсем молодой актер Тоно и другие. Оттого что мы снова встретились, было на душе радостно и весело. Аояма сказал: «Редко нам теперь выпадает счастье собраться всем вместе. Раз мы сегодня в сборе, давайте читать!». Мы взяли пьесу «Вишневый сад», которая, к счастью, была у меня.

В окно смотрела темная, мрачная военная ночь. Казалось, что мы уже больше никогда не будем работать в театре, никогда не выйдем на сцену. И читали мы в тот вечер «Вишневый сад» с огромным наслаждением и трепетом души...» [1].

И все-таки, несмотря на тяготы военных лет, театр был организован. В нем было всего десять человек. Назвали они свой театр «Хайюдза» (Театр актеров). Почему именно так? Театр хотел прежде всего начать работу с изучения актерского искусства. Корэя Сэнда, руководитель труппы, в статье «Наш путь, наша мысль» так охарактеризовал задачи, стоявшие перед театром: «В сложной политической обстановке мы старались разобраться в традициях сингэки, концентрировали все свои усилия на создании той почвы, на которой можно было бы снова построить драматический театр. Мы пришли к выводу, что незрелость сингэки, в частности недостаточно высокий профессиональный уровень исполнителей, зависела не только от перерыва в работе... Ведь это все относится и к театру «Цукидзи сёгэкидзё», и к театру «Синкё гэкидан», и «Синцукидзи гэкидан», и к пролетарским театрам. Мы начали перечитывать, изучать классические произведения зарубежных авторов, пьесы японских драматургов группы журнала «Гэкисаку». Таким образом,— продолжает далее Сэнда,— все наши усилия были направлены на изучение мастерства актера «искусства переживания». Мы выбирали для своих спектаклей психологические драмы. Мы играем — то есть действуем, говорим, жи-

---

[1] А. Тамура и Ю. Кояма, Хитори но дзёю но аюнда мити [Путь одной актрисы], стр. 297.

вем, а не рассказываем, не поем, не танцуем, не позируем... Мы стремимся обычному жизненному явлению придать художественную образность. Но «образность актерской игры» и ее «художественную форму» мы ищем в естественном поведении человека, в самом человеке. Мы видим ее не в синтезе смежных жанров искусства — живописи, музыки, танца и других. Мы верим в силу души и тела актера, стремимся узнать законы, управляющие этой силой, и научиться сознательно использовать ее, управлять ею. Мы хотим освободить наше актерское мастерство от всего искусственного, театрального...» [1].

Над своим первым спектаклем коллектив «Хайюдза» работал дружно, увлеченно, с большим энтузиазмом. Наконец в августе в затемненном, напряженно прислушивающемся к гулу самолетов Токио была показана премьера. В этот спектакль вошли четыре одноактных пьесы: «Военный корабль императорского флота» Сако, «Страдания Канакири» Ийдзава, «Воды Японии» Ито и «Ветер в порту» Хоодзё. Премьеру удалось показать на сцене театра «Цукидзи сёгэкидзё». Зрительный зал наполовину заполнили друзья актеров, оказавшиеся в городе. Спектакль прошел всего два раза. А затем... затем театр был вынужден присоединиться к Союзу передвижных театров. Группа Сэнда (в состав ее вошли еще несколько новых молодых актеров) назвала себя «Фуётай». В дальнейшем коллектив «Фуётай» разделил судьбу всех других театральных бригад Союза: актеры его надели на себя военную форму, сели в телегу и под команду бригадира двинулись по дорогам Японии. Играли спектакли в храмах, сараях, просто под открытым небом. Спектакли должны были полностью соответствовать требованиям руководителей Союза.

Наконец наступил долгожданный день окончания войны. «Кончилась война, — вспоминает актриса театра Т. Киси. — Притихшие до сих пор деятели сингэки один за другим поднимают голову. И нашему театру «Хайюдза» пришло время полным ходом приступить к работе. Вот теперь начинается наша подлинная деятельность!..» [2].

---

[1] «Хайюдза си» [История театра «Хайюдза»], стр. 195, 196.
[2] Там же, стр. 216.

В театры возвращаются артисты сингэки, выпущенные из тюрьмы, эвакуированные, а также работавшие по всей стране в бригадах Союза передвижных театров. В ознаменование окончания ненавистной войны решено было общими усилиями поставить «Вишневый сад» Чехова. В декабре 1945 года в помещении уцелевшего от бомбежки театра «Юракудза» был сыгран этот спектакль. Артисты театра «Хайюдза» принимали участие в праздничном спектакле. Если говорить точнее, роль театра «Хайюдза» в создании «Вишневого сада» была самой значительной: режиссер театра Сугисаку Аояма был постановщиком спектакля, Раневскую играла актриса театра Тиэко Хигасияма, кроме нее в спектакле были заняты актеры: К. Сэнда — Трофимов, С. Мурасэ — Варя, Т. Киси — Шарлотта. Некоторые критики высказывали сомнения по поводу постановки этой пьесы, делали замечания в адрес отдельных актеров. Вспоминая в 1968 году о спектакле «Вишневый сад» в обстановке послевоенной разрухи, японский журнал «Хигэки кигэки» («Трагедия и комедия») писал: «Создавалось впечатление, что декорации, сделанные из тонкой фанеры, вот-вот развалятся. Ни одного костюма не было сшито заново. Артисты приносили из дому свою одежду, уцелевшую от бомбежки, и шили из нее себе костюмы» [1]. Однако общую атмосферу, настроение зрителей спектакля «Вишневый сад» передает как нельзя лучше рецензия Ц. Андо в газете «Токио симбун»: «Снова возвратился к нам в Японию наш любимый Чехов! Какая радость и волнение смотреть первый после войны спектакль сингэки. В этом спектакле, созданном усилиями многих исполнителей, играют наши давние любимцы — актеры разных трупп. Я был растроган до слез, наблюдая в фойе публику, трепетно ожидающую начала спектакля. Мое сердце захлестнули волнение и воспоминания...» [2].

С тех пор «Вишневый сад» неоднократно ставился на японской сцене. Возвращался к спектаклю и театр «Хайюдза». Но роль Раневской неизменно играла Тиэко Хигасияма, снискавшая себе славу непревзойденной исполнительницы этой чеховской героини.

---

[1] «Хигэки кигэки», Токио, 1968, № 3, стр. 42 (на японском языке).

[2] «Токио симбун», Токио, 1945, 29 декабря (на японском языке).

Тиэко Хигасияма начала свою актерскую карьеру после тридцати лет. Проведя несколько лет в России, где служил ее муж, Хигасияма возвратилась на родину и занялась изучением актерского искусства. В настоящее время Хигасияма одна из самых любимых актрис Японии. Несмотря на весьма преклонный возраст, она до сего времени неустанно трудится на сцене театра «Хайюдза». В конце 1966 года артистка была удостоена почетного звания «бунка корося»—заслуженного деятеля культуры. Тиэко Хигасияма — единственная актриса из театра сингэки, получившая это высокое звание, которое обеспечивало ее государственной пенсией до конца жизни. Кстати, речь, произнесенная Хигасияма при получении звания, как ни странно, прежде всего касалась именно этой стороны дела: «У меня всегда была постоянная тревога,— сказала актриса,— на что я буду жить, когда здоровье не позволит мне работать? Не могу же я, не работая, получать средства на жизнь от бедных театров сингэки. Теперь я обеспечена пенсией от государства, теперь я могу работать, не мучаясь тревогой о своем будущем...»[1]. И эти слова принадлежат старейшей актрисе сингэки, одной из основательниц современного драматического театра Японии, председателю Общества артистов нового театра! Откровенные высказывания старейшей актрисы вызвали большую сенсацию. Не будет преувеличением сказать, что все деятели сингэки живут в такой же тревоге о своем завтрашнем дне, какая мучила до недавнего прошлого и Тиэко Хигасияма.

А теперь вернемся назад, к тысяча девятьсот сорок шестому году, когда театр «Хайюдза» возобновил свою работу.

Первым спектаклем, поставленным коллективом после войны, был «Ревизор» Гоголя. Премьера состоялась в марте. «Поскольку наш театр называется «Театром актеров», то можно предположить, что «Хайюдза» основное внимание в своей работе уделяет исполнительскому искусству,— говорил Корэя Сэнда при постановке «Ревизора».— Но мы лишены подобной односторонности. Мы ориентируемся на драматургию. Подлинное драматическое искусство создается только там,

[1] «Сингэки», Токио, 1967, № 1, стр. 18 (на японском языке).

где есть хорошее драматургическое произведение.— Это бесспорный принцип театра» [1].

Время для работы было трудное. У театра «Хайюдза» не было ни зала для репетиций, ни комнаты для администрации. Актеры жили далеко за городом: чтобы попасть в Токио, им нужно было пройти четыре километра пешком, а потом ехать в течение двух часов до города в электричке... Репетировали в буддийском храме — настоятель любезно предоставил свой храм театру. Может быть, было бы легче, если бы труппа взялась за пьесу более актуального содержания, связанную с японской действительностью. Однако театр, преодолевая большие трудности, работал над шедевром русской драматургии — «Ревизором» Гоголя.

Сохранившиеся фотографии спектакля «Ревизор» рассказывают нам о том, как настойчиво театр стремился освоить приемы реалистического искусства. В свое время в рецензии Эирё Асивара на спектакль отмечалось, что выбор в качестве первой послевоенной работы гоголевского «Ревизора» заслуживает наивысшей оценки. По мнению критика, на данном этапе развития новому японскому театру больше всего нужны были пьесы, написанные с высоким мастерством. Эирё Асивара, хотя и отмечает некоторые недостатки в режиссерской и актерской работе, в целом высоко оценивает постановку.

В 1946—1948 годах театр «Хайюдза» ставит пьесы «Игра любви и смерти» Роллана, «Особняк семьи Накабаси» и «Желтая комната» Мафунэ, «Разбитый кувшин» Клейста, «Вулканическое плато» Кубо, «Ученые женщины» Мольера, «За горизонтом» О'Нила.

Кроме спектакля «Вулканическое плато», поставленного автором пьесы, спектакли шли в постановке режиссеров Сэнда и Аояма. Все спектакли этого периода талантливо оформляет художник Кисаку Ито (1899—1967), старший брат Сэнда. Еще когда будущие сотрудники театра «Цукидзи сёгэкидзё» собирались по вечерам в графском особняке Ёси Хидзиката и мечтали о новом японском театре, среди них был Ито. Вся его творческая жизнь связана с сингэки. Особенно много он работал в театре «Хайюдза».

---

[1] С. Курабаяси, Сингэки нэндайки [Хроника сингэки], Токио, 1966, стр. 34—35 (на японском языке).

Талант Ито многогранен. Им созданы оригинальные декорации, поражающие своей неожиданностью, смелым использованием театральной условности. Яркий пример подобного рода — оформление спектаклей «Юлий Цезарь» Шекспира (1925), «Трехгрошовая опера» Брехта (1932), «Журавлиные перья» Киносита (1950), «Богатый поэт» Коода (1964). На сценах японских театров было показано очень много пьес в оформлении страстного поборника нового театра, одного из первых художников сингэки — Кисаку Ито.

ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ

Корэя Сэнда, считавший первые пять лет работы театра «периодом ученичества», называет второе пятилетие «периодом более углубленного изучения театрального искусства и перехода к профессионализму». В эти годы театр «Хайюдза» осуществляет свою работу в двух направлениях: профессионализация коллектива и исследовательско-экспериментальная работа. Для повышения профессионального уровня актеров театр проводит гастрольные турне по стране, стремится показать свои спектакли на больших сценах перед разнообразной аудиторией, укрепляет связи со зрительскими организациями, завязывает контакты с самодеятельными кружками при высших учебных заведениях, школах, заводах, фабриках, осуществляет постановку специальных спектаклей для детей и молодежи.

В это время на сцене театра были поставлены «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Три сестры» и «Вишневый сад» Чехова, «Школа жен» Мольера, «Фрёкен Юлия» Стриндберга, «Виндзорские насмешницы» Шекспира и другие пьесы. В репертуар входят и пьесы японских драматургов: Ю. Мафунэ, Э. Хисаита, Т. Тагути, Т. Танака, С. Танака, М. Акимото, М. Като, Ц. Фукуда.

В целях проведения экспериментальной работы театр создает Исследовательский институт драматического театра «Хайюдза» и Школу-студию театра «Хайюдза».

С большим энтузиазмом театр начинает интересные творческие эксперименты. Один из них — постановка целого цикла специальных спектаклей, предпринятая в целях изучения, штудирования методов актерского

мастерства «искусства переживания». Для подобного рода учебной работы были выбраны пьесы японских драматургов, отражающие сегодняшний день японской действительности. Руководители театра полагали, что на материале национальной драматургии, близкой и понятной актерам, изучение европейского театрального искусства пойдет более успешно и принесет плодотворные результаты. Эта работа коллектива получила название «Учение на образцах японской драматургии».

Спектакли готовились наряду с основными, профессиональными постановками в свободное от работы время. Учеба продолжалась в течение трех лет. За это время было сыграно девятнадцать пьес японских авторов. Они были показаны в маленьком помещении «Майнити-холл», рассчитанном на двести пятьдесят мест, и с интересом приняты зрителями. Почти все спектакли были поставлены режиссерами Аояма и Сэнда.

Достаточно ярко характеризуют работу над циклом «Учение на образцах японской драматургии» воспоминания одного из ведущих артистов театра — Каппэй Мацумото: «Указания, которые давал мне на репетиции Корэя Сэнда, волновали глубоко, доходили до самого сердца. Корэя Сэнда,— писал он,— это большой художник, за спиной которого долгий творческий путь, работа в разных театральных коллективах, огромная практика: театр «Цукидзи сёгэкидзё», где он имел возможность играть переводные пьесы, учеба в Германии в конце 20-х и начале 30-х годов, энергичная деятельность в пролетарских театрах на родине... На репетициях спектаклей «Учения на образцах японской драматургии» я понял, что наш сингэки наконец выбрался на путь подлинного драматического театра»[1].

Достигнутые успехи, казалось бы, открывали перед театром «Хайюдза» радужные перспективы. Однако с наступлением 1950 года положение резко меняется. В связи с появлением приказа об увольнении членов ЦК КПЯ со всех государственных и общественных должностей, а также распоряжения об увольнении членов КПЯ и им сочувствующих из кино, радио и других культурно-просветительных учреждений Японии, условия работы профессиональных театров сингэки, в

[1] «Хайюдза си» [История театра «Хайюдза»], стр. 226.

частности театра «Хайюдза», резко ухудшаются. Даже самодеятельные театры и драматические кружки при заводах и фабриках были вынуждены сократить свою деятельность или вообще прекратить ее.

Большим ударом для коллективов нового театра был и локаут, организованный Мицукоси, одним из самых крупных владельцев универсальных магазинов Японии. Дело в том, что театральный зал, в котором играли многие труппы сингэки, находился в главном здании универмага Мицукоси. В настоящее время, когда в Токио имеется несколько десятков великолепно оборудованных театральных зданий, ни один театральный коллектив не стал бы выступать на более чем скромной сцене универмага. Однако в те времена, в разрушенной столице, эта сцена была для театров своего рода спасением. Хозяин универмага не только предоставлял свою сцену актерам, но кроме того активно участвовал в организации спектаклей. Этот период в истории нового японского театра (1947—1952) иногда даже называют «периодом сингэки в «Мицукоси».

Летом 1952 года хозяин универмага объявил, что он не может более предоставлять свой зал для выступлений. Официальная причина, названная при этом, не могла никого убедить. В напряженной политической ситуации нетрудно было догадаться, почему крупный капиталист не желает иметь дело с коллективами сингэки. Потеря сцены в «Мицукоси» была для деятелей нового театра равносильна катастрофе.

У театра «Хайюдза» еще до этого события родилась идея построить свое театральное здание. По случаю пятилетней годовщины театра был даже составлен проект нового здания. Однако план оставался далекой мечтой, осуществить которую не было никакой реальной возможности. С потерей сцены в универмаге положение менялось: если нельзя работать на сцене Мицукоси, то где же работать дальше? Театр «Хайюдза» решает преодолеть любые трудности и построить собственное театральное здание. Иного пути нет. Новый театр! И он должен быть готов к празднованию десятой годовщины театра! Так начал театр «Хайюдза» новый, 1953 год. Принято решение — в течение всего года не показывать ни одного спектакля. Ведущие режиссеры и актеры, ветераны сингэки, стали зарабатывать деньги для постройки театра выступлениями в кино и на радио (в то

время телевидение находилось еще на экспериментальном этапе). Театр, кроме того, взял крупную сумму денег взаймы [1]. Молодые актеры и режиссеры не прерывали своей работы, им было дано задание работать над небольшими спектаклями учебного характера.

Наконец в апреле 1954 года здание театра «Хайюдза» было построено. Оно стоит на перекрестке Роппонги. Над входом в театр написали по-японски: «Хайюдза гэкидзё» и по-английски: «The Actor's Theater». Так через десять лет после пожара, вспыхнувшего во время бомбардировки и уничтожившего здание «Цукидзи сёгэкидзё», в Японии снова появился театральный зал специально для спектаклей сингэки. Театр небольшой: в зале помещается четыреста человек; сцена шириной 9 *м*, глубиной почти в 8 *м* и высотой в 10 *м*. Поскольку, в отличие от коммерческого театра, коллектив «Хайюдза» выделил возможно большую долю своих весьма ограниченных средств на оборудование сценической площадки и закулисных помещений, остальные части театра выглядят довольно скромно. Несмотря на скромные масштабы здания, радость всех деятелей сингэки, не говоря уже о членах театра «Хайюдза», была огромной: «Наконец-то театр для нас построен!»

На банкете в честь открытия здания театра Ёси Хидзиката сказал: «С тех пор как я построил театр «Цукидзи сёгэкидзё», прошло уже тридцать лет. Сегодня я глубоко взволнован. В первом спектакле театра «Цукидзи сёгэкидзё» Корэя Сэнда выступал как стажер труппы. А сегодня он самый главный виновник торжества открытия театра. Как я рад этому. Я чувствую себя сильнее и увереннее, потому что теперь сингэки имеет свою прекрасную сцену. Театр «Цукидзи сёгэкидзё» сгорел под бомбами. От всего сердца желаю, чтобы на долю новорожденного театра «Хайюдза» никогда не выпало такого несчастья» [2].

Читатель по всей вероятности помнит, что мы в предыдущей главе прервали наш рассказ о Ёси Хидзиката как раз на том времени, когда после своего выступления на Первом съезде советских писателей японский

---

[1] Уплатить все эти долги театру удалось только к осени 1961 года.

[2] С. Курабаяси, Сингэки нэндайки [Хроника сингэки], стр. 348.

режиссер остался работать в Москве. С той поры прошло немало дней. Для Хидзиката они были полны драматических событий.

В июньский день 1937 года он вместе с семьей выехал в Париж. Там они вели тяжелую жизнь. Выручал лишь скромный заработок жены. В Париже Хидзиката тяжело заболел. Бывший граф, потомственный японский аристократ, долгое время пролежал на бесплатной койке для парижских бедняков.

Когда Франция объявила войну фашистской Германии, Хидзиката и его семья покинули Париж. Они поселились у подножия альпийских гор, в маленьком крестьянском домике. В те дни Хидзиката даже не мечтал о том, чтобы когда-нибудь снова сесть за режиссерский столик. Много раз приходила ему в голову мысль: «А если все-таки вернуться на родину?» Это крайне опасно: у Хидзиката в прошлом незаконное пребывание в красной Москве, выступление на съезде советских писателей, решение японского правительства о лишении графского титула... Незамедлительный арест и заключение давно уготованы ему на родной земле. Однако Хидзиката и его семья после восьмилетнего пребывания за границей все-таки решают вернуться на родину.

Июль 1941 года. В порту Иокагама, куда прибыл Хидзиката с семьей, выстроились жандармы. Не успел Хидзиката сделать и шага по родной земле, как был арестован, а затем приговорен к пятилетнему заключению. До октября 1945 года он находился в тюрьме.

И вот теперь на торжественном вечере десятилетнего юбилея театра «Хайюдза» Хидзиката произнес проникновенную речь, глубоко взволновавшую всех присутствующих. Многим деятелям сингэки не верилось, что новый театр, преодолев все трудности, снова обрел «собственный дом»...

На новой сцене театр показал комедию Аристофана «Лисистрата». Спектакль очаровал любителей сингэки своей молодостью и жизнерадостностью. В журнале «Театоро» появилась рецензия: «Радостное праздничное настроение коллектива театра «Хайюдза»,— писал театральный критик Такудзо Обасэ,— залог успеха постановки аристофановской комедии. Эту комедию надо играть именно так, именно с таким настроением...» [1].

[1] «Театоро», Токио, 1954, № 134 (на японском языке).

Постановку «Лисистраты» осуществил Аояма. Спектакль был сыгран пятьдесят семь раз подряд. Для того времени это было настоящим рекордом. В своем юбилейном году, принесшем театру двойную радость — празднование десятой годовщины и открытие нового здания,— кроме «Лисистраты» были поставлены спектакли «Иванов» Чехова, «Двенадцать месяцев» Маршака (под названием «Живой лес»), «Красная лампа» Мафунэ, «Флейта» и «Воспитание» Танака.

ПОДАРОК ЯПОНСКИМ ДЕТЯМ

Хочется особо остановиться на спектакле «Двенадцать месяцев».

Театр «Хайюдза» наряду с проведением цикла «Учения на образцах японской драматургии» уже с 1948 года начал показывать специальные спектакли для детей. В послевоенной, оккупированной иностранными войсками Японии, пережившей невиданную инфляцию, разруху и голод, условия жизни детей были невыносимо тяжелыми. Театр «Хайюдза» решил отдать свои силы молодому поколению, рассказав языком искусства о светлых, гуманных идеалах.

Спектакли для детей всегда имели полный сбор, но не покрывали расходов. Театр, предвидя верный дефицит, все же продолжал показ детских спектаклей. Актеры выезжали на гастроли, играя в различных уголках Японии — то в школьном классе, то в маленьком сельском клубе.

«Театр «Хайюдза» уже давно обратил внимание на прекрасную пьесу-сказку «Двенадцать месяцев» и очень хотел ее поставить,— вспоминает актриса М. Накамура.— Однако все знали, что хорошая постановка этой сказки потребует немалых расходов... К нашему счастью, руководством театра было принято решение включить пьесу С. Маршака в план юбилейных постановок. И постановочный и актерский состав для этой пьесы был подобран идеально. Постановщик — С. Аояма, художник — К. Ито, композитор — Х. Хаяси. Актеров, занятых в этом спектакле, насчитывалось около восьмидесяти человек. Спектакль имел небывалый успех. Все рецензии были единодушны в высокой оценке спектакля. По школам быстро распространилась весть о

невероятно интересном детском спектакле «Двенадцать месяцев». Поток публики в зрительный зал не иссякал»[1].

Однако, как и следовало ожидать, финансовое состояние театра с постановкой спектакля для детей еще более ухудшилось.

В дни, когда шли «Двенадцать месяцев», актеры, гримируясь и надевая русские костюмы, говорили друг другу: «Хорошо тем детям, которым удалось прийти в театр и посмотреть наш спектакль. А как быть с теми ребятами, которые воспитываются в детских домах? Неужели нам, художникам, отказаться от заботы о них? Что же делать?» Вскоре одна из ведущих актрис театра, Тэруко Киси, опубликовала на страницах газет «Асахи» и «Иомиури» статью под названием «Что же делать?» с обращением ко всем японцам пожертвовать часть своих сбережений в фонд детских спектаклей. Статья актрисы сделала свое дело: известные и неизвестные люди приносили в театр «Хайюдза» деньги, присылали их в редакцию обеих газет, или переводили прямо в адрес актрисы. В итоге собралась сумма в пятьдесят тысяч иен. Сумма небольшая, но стоила она дорогого! Театр смог показать детям-сиротам два бесплатных спектакля «Двенадцать месяцев». Присутствовало восемьсот детей из двадцати пяти детских домов. Собранные жителями столицы деньги были использованы на транспорт и скромное угощение для детей. Актриса М. Накамура рассказывает, как реагировали эти детишки, до того никогда не видевшие драматического представления: «Вначале в зрительном зале создалась странная, совсем незнакомая театру атмосфера. Никакой реакции со стороны детей не было... Но вскоре они начали привыкать к новому миру вокруг себя. Раздался хохот, аплодисменты, крик, шум...»[2]. Вот одно из многочисленных детских писем, присланных в театр после просмотра пьесы Маршака: «Я понял, что напрасно мы смотрели на мир недобрыми глазами. Это ни к чему хорошему не приведет. Спектакль «Двенадцать месяцев» дал мне силу и бодрость. Я обязательно хочу стать хорошим человеком. Большое спасибо...»[3].

---

[1] «Хайюдза си» [История театра «Хайюдза»], стр. 235.

[2] Там же, стр. 235—236.

[3] Там же.

В 1955 году спектакль «Двенадцать месяцев» получил премию газеты «Иомиури» «За выдающийся детский спектакль» и премию «Международного месяца театра». В 1956 году киностудия «Тооэй» сняла цветной художественный фильм-спектакль «Живой лес» в исполнении артистов театра «Хайюдза».

Однако в 1957 году из-за финансовых затруднений театр вынужден был прекратить постановку спектаклей для детей и только после большого перерыва, в 1967 году, вновь возобновил постановку детских спектаклей. Летом этого года была снова показана сказка «Двенадцать месяцев». В Японии высоко оценивают деятельность коллектива театра в этом направлении.

НОВЫЕ ПОИСКИ

Середина 50-х годов явилась для театра «Хайюдза» периодом пересмотра своих творческих позиций. Причиной этого было знакомство театра с работами западноевропейских театров, а также появление японской драматургии нового типа. Немаловажную роль сыграло и резко обострившееся положение в стране. «После знакомства с драматургией Кобо Абэ и Тикао Танака мы начали чувствовать необходимость пересмотра наших методов режиссерской и актерской работы,— писал по этому поводу в статье «Наш путь, наша мысль» Сэнда.— Большую роль сыграло и то обстоятельство, что в это время наконец мы получили возможность узнать творчество послевоенной Европы, пьесы и спектакли европейских театров. Однако главным стимулом пересмотра наших позиций была политическая обстановка... Мы должны средствами театра выразить новую, зарождающуюся в новом мире силу. Мы должны пробудить и призвать к активной общественной деятельности тех, кто еще бездействует в старом мире. Вот — главная причина, которая заставила нас пересмотреть свою работу. Наш интерес к Брехту, возникший в то время, был тоже продиктован именно этой мыслью...»[1].

Первая встреча театра «Хайюдза» с драматургией Брехта состоялась в 1953 году. «Страх и отчаяние в

[1] «Хайюдза си» [История театра «Хайюдза»], стр. 197.

Третьей империи» был дипломным спектаклем выпускников школы-студии при театре. С этого времени интерес театра к Брехту принимает все более устойчивый характер. В этой связи руководитель труппы Сэнда заявил: «В последнее время меня очень интересует брехтовская теория «эпического театра» и «метод очуждения» в актерской работе. Как известно, за последние десять лет, мы приложили много стараний в изучении так называемого «драматического театра» и «искусства переживания». Теперь мы думаем посмотреть на театр с других позиций. Само собой разумеется, что мы не считаем наше изучение «драматического театра» и «искусства переживания» исчерпанным. Наоборот, мы думаем, что пересмотр нашей работы помимо всего даст нам лучшее понимание того, что такое «драматический театр»... Наверное, не следует требовать от театра, чтобы он был исключительно только «драматическим». Как в литературе существуют эпические, лирические, драматические поэмы, так и на сцене могут быть, наверное, кроме «драматического» еще и «лирический» и «эпический» театры. Чтобы сделать наше искусство более богатым, мы не должны отказываться от изучения «эпического» и «лирического» театра и от экспериментальной работы в этом направлении...» [1].

Впервые профессиональная постановка брехтовской пьесы на сцене театра «Хайюдза» была осуществлена спустя несколько лет известным актером и режиссером Эйтаро Одзава. Это был «Добрый человек из Сезуана».

В репертуар театра в это время входят пьесы: «Мещанин во дворянстве» и «Тартюф» Мольера, «Мишель Оклер» Вильдрака, «Виндзорские насмешницы» Шекспира, «Привидения» Ибсена, «Пикник» Инджа, «Мертвые души» в инсценировке Булгакова, «Три сестры» Чехова, «Иерма» Лорки и другие. Эти спектакли были поставлены академично, без попыток на какое-либо экспериментальное воплощение.

О постановках пьес японских драматургов хотелось бы сказать несколько подробнее. Дело в том, что в середине 50-х годов на сцене театра появляется национальная драматургия нового типа. В первую очередь

---

[1] «Хайюдза си» [История театра «Хайюдза»], стр. 197.

это относится к произведениям известного японского драматурга Кобо Абэ.

Прозаик и драматург Кобо Абэ родился в 1924 году. Будучи еще студентом медицинского факультета Токийского университета, Абэ публикует ряд повестей, которые сразу привлекают к себе внимание читателей своим острым, ироническим восприятием буржуазной действительности, своеобразным сатирическим стилем. В 1954 году им было опубликовано первое драматургическое произведение — пьеса «Форма», которая была сразу же поставлена театром «Сёйхай». Вслед за этой весьма удачной и хорошо встреченной пьесой Абэ создает и другие: «Охота на рабов» (театр «Хайюдза», 1955), «Быстроходное судно» (театр «Сёйхай», 1955), «Призрак среди нас» (театр «Хайюдза», 1958), «Легенда о гиганте» (театр «Хайюдза», 1960), «День, когда заговорят камни» (театр «Хайюдза», 1961), «Крепость» (театр «Хайюдза», 1962), «Эномото Буё» (театр «Кумо», 1967), «Друзья» (театр «Сэйнэндза», 1967).

«ПРИЗРАК СРЕДИ НАС»

Остановимся хотя бы на одной из перечисленных пьес Абэ — комедии «Призрак среди нас». ...В маленьком городке Японии происходят необыкновенные события. После восьмилетнего отсутствия бродяга и жулик Санкити Оба возвращается в свой дом, где живут его жена и дочь. Он приводит с собой бродягу по имени Фукагава, которого случайно встретил в пути. Оба пригласил к себе Фукагава, надеясь с его помощью различными жульническими махинациями заработать деньги. Фукагава, по его словам, все эти годы водит дружбу с призраком своего погибшего товарища по фронту, может видеть его и говорить с ним. Ловкий мошенник Оба быстро разворачивает бизнес. Взяв у горожан фотографии их покойных родственников и пообещав через некоторое время отдать за снимки деньги, Оба распространяет в городе слух, что фотокарточки будут использованы для вызова призраков к живым родственникам. Перепуганные насмерть горожане требуют возвратить фотоснимки. Однако теперь за их возврат Оба требует крупную сумму денег. На этом события не кончаются: шантажируя высокопоставленных

горожан угрозой появления призрака некоего человека, которого он убил восемь лет тому назад по их указанию, Оба забирает в руки всю политическую верхушку города. В городе всеобщая паника... Жители смертельно напуганы невероятными слухами о призраках...

Между тем среди горожан неожиданно появился приехавший издалека мужчина. В дальнейшем выясняется, что он носит имя Фукагава. Приезжий и оказывается настоящим Фукагава, а приятель Оба — больным из сумасшедшего дома. С появлением подлинного Фукагава, казалось бы, все должно встать на свои места. Однако этого не происходит. Виной всему — бизнес с призраком. Ведь за это время призрака успели сделать почетным гражданином города, открыть в городе «Дом призрака», организовать «Общество призраков» во главе с призраком-президентом. И Оба теперь заводит себе своего собственного, так сказать, персонального призрака. Бизнес разворачивается, процветает, его организаторы благоденствуют.

«Если смотреть на мир вокруг себя глазами, не ослепленными волшебным словом «правдоподобие», то в нем можно увидеть несуществующие вещи,— писал в послесловии к своей пьесе «Призрак среди нас» Кобо Абэ.— Сочетание призрака и денег, может быть, и покажется кое-кому весьма странным (действительно, кое-кто уже говорил мне об этом). Для меня такое сочетание абсолютно естественно: наша действительность являет этому немало примеров»[1].

Пьеса «Призрак среди нас» написана в оригинальной манере. Она является как бы иллюстрацией провозглашенного Абэ и его единомышленниками лозунга «За синтетическое искусство!». В этой пьесе наряду со словом полноправными выразительными средствами стали музыка, танец, пение, киноэкран. Действие пьесы сопровождается хором горожан, читающим назидательные стихи, исполняющим сатирические куплеты, разнообразные танцы.

«Призрак среди нас» нашел в театре «Хайюдза» талантливое сценическое воплощение. Режиссер спектакля Корея Сэнда, увлеченный пьесой Абэ, говорил: «Я всячески старался максимально приблизиться к замыс-

---

[1] К. Абэ, Юрей ва кокони иру [Призрак среди нас], Токио, 1959, стр. 167 (на японском языке).

лу автора. Для этого я использовал весь свой разнообразный опыт — методы работы Мейерхольда, Пискатора, ТРАМа и т. п., давно забытые японским театром». Необычная для сингэки режиссура Сэнда, смело использовавшего приемы условного театра, произвела на японских зрителей большое впечатление. Художественное оформление спектакля было удачно выполнено женой драматурга художницей Мати Абэ.

«Призрак среди нас» можно назвать этапным спектаклем в жизни театра «Хайюдза». Он красноречиво показал, что экспериментальная работа по изучению новых театральных форм, на которую коллектив затратил в последние годы немало времени, не была бесплодной. Из этого не следует, однако, что театр стал игнорировать свое прошлое. Накопленный опыт, прочный фундамент театра помогли труппе успешно освоить иные формы и приемы сценического выражения.

Спектакль «Призрак среди нас» явился большим событием в театральной жизни Токио. Он стал лауреатом многих театральных премий года.

«БЕДНЫЙ КИКУТА»

Помимо Кобо Абэ с театром «Хайюдза» в это время ведет плодотворное сотрудничество другой японский драматург — Тикао Танака. Свое первое драматургическое произведение, одноактную пьесу «Мать», Тикао Танака опубликовал в журнале «Гэкисаку» еще в 1933 году. В то время Тикао Танака примыкает к группе японских драматургов, группировавшихся вокруг этого журнала и провозгласивших своей целью создание камерной психологической драмы в противовес злободневным политическим пьесам театров ПРОТа. Пьеса «Мать» была поставлена на сцене театра «Цукидзи-дза», возглавляемого супругами Томода и Тамура. Большой знаток человеческих характеров, Тикао Танака уже в своей первой пьесе показал себя тонким психологом. После закрытия театра «Цукидзи-дза» Танака принимает непосредственное участие в работе других японских театров, на время прекратив публикацию своих драматургических произведений.

Только после десятилетнего перерыва выходит в свет его следующая пьеса под названием «Бедный Ки-

кута». Эта пьеса тоже по своему характеру психологическая. Но в ней получает развитие новая сторона дарования японского драматурга. На основе точно очерченных характеров Танака создает, по существу, сатирическую драму, смело используя приемы условного театра. Если в ранних произведениях Танака в показе повседневных событий всегда ощущались правдивые жизненные ситуации, действовали реалистические персонажи, то в «Бедном Кикута» зритель встретился с гротескными сатирическими образами.

Герой пьесы — «упрямец» Кикута — неизменно верен своим старым убеждениям, с которыми он жил до и во время войны. Зато другие действующие лица пьесы по окончании войны в связи с новой политической обстановкой мгновенно расстаются со своими прежними идеалами, беззастенчиво меняют взгляды и убеждения. В их среде Кикута выглядит глупым упрямцем, его окружает атмосфера всеобщих насмешек и издевательств.

Защищая героя пьесы, Тикао Танака пишет: «Мой гнев, направленный против беспринципности, против жизни без идеала, заставил меня утверждать в полную меру, что убеждение, идущее от меня и ставшее уже давно частью меня самого, является самым правильным, если даже оно и незначительно по своему существу»[1].

Любовь и уважение Тикао Танака к людям, твердым в своих убеждениях, лишенным способности примириться или приспособиться к тому, что противно их совести, действующим всегда только согласно своим принципам, сильным в чувстве любви и ненависти,— стимул его творчества. Герои его многих произведений наделены именно этими чертами. Многие из них — Кикута в разных вариантах и ситуациях, живущие в сложных социальных условиях, типичных для современной Японии. Все они ярко контрастируют с окружающей действительностью. Их борьба против господствующей силы приспособленчества, примирения, легкого забвения, беспринципности — благородна.

Однако это не означает, что бедный Кикута и подобные ему герои являются в произведениях Тикао Тана-

---

[1] «Танака Тикао гикёку дзэнсю» [Полное собрание пьес Тикао Танака], т. 1, Токио, 1967, стр. 343 (на японском языке).

ка всегда положительными персонажами в полном смысле этого слова. Подчас они эгоистичны в отношении к обществу, к окружающим. Их «чудаковатость» продиктована не только благородными идеалами. Зачастую они — жертвы неосознанной страсти, фанатизма, остающиеся всегда одиночками.

Три пьесы Тикао Танака, поставленные театром «Хайюдза» в конце 50-х и начале 60-х годов,— «Тидори» (1959), «Конец трактира «Донтаку-тэй» (1962), «Парикмахерша с острова Охимэ» (1963) — рассказывают о жизни японцев после второй мировой войны.

Тидори — имя девочки, внучки героя пьесы, старика Коносин Саида. Старик, у которого война отняла любимого сына и лишила богатства, живет одной мыслью: вести борьбу против войны и послевоенных порядков в стране. В восстановлении своей семьи и состояния старик видит месть проклятой войне. Но все вокруг, начиная с жены, не понимают его, смеются над стариком, предпочитая приспособиться к новым условиям. Единственный человек, который сочувствует старику,— это его внучка Тидори. В обстановке послевоенного времени, грубого вмешательства в дела Японии американских оккупантов, угодничества перед ними соотечественников, одинокий старик продолжает свою борьбу.

Герой пьесы «Конец трактира «Донтаку-тэй» — хозяин скромного, но замечательного по своей архитектуре трактира. В этом районе Токио все дома давно переделаны и модернизированы, украшены броской неоновой рекламой. Один трактир «Донтаку-тэй» остался таким же, каким был много лет тому назад. Его хозяин не гонится за модой: он видит в этом потерю добрых национальных японских традиций. В кухне трактира дни и ночи работает его жена. Дочь учится в институте. Хозяин очень любит дочь, но она не от него, и об этом знают только он и жена. Когда супруги были молодыми, жена покинула его, но через некоторое время, беременная, вернулась домой. Он молча принял ее. С тех пор прошло почти двадцать лет.

В один прекрасный день бывший любовник жены появляется в трактире и предлагает своей бывшей возлюбленной уехать с ним. Дочь, узнав, кто ее отец, переживает сильное душевное потрясение: в ее жизни разрушено все красивое, все чистое. Девушка кончает жизнь самоубийством... Через месяц муниципалитет

сносит старое здание трактира. В день начала постройки нового дома, отдав жене все документы на право наследования, хозяин уходит в неизвестность... Так, не выдержав борьбы с окружающим миром, расстается со зрителями герой пьесы. Вместе с гибелью трактира, олицетворяющего национальные традиции, сокрушены идеалы старого японца, утерян смысл дальнейшего существования. Безысходностью и глубокой грустью веет от финала драмы.

В пьесе «Парикмахерша с острова Охимэ» показана жизнь простых японцев на небольшом островке. Их размеренную, привычную жизнь нарушает решение построить на этой территории американскую военную базу. Жители острова приветствуют предложение американцев, предполагая, что с приходом богатых иностранцев для них наступят лучшие дни. Только один чудаковатый муж парикмахерши понимает подлинный смысл происходящего. Он вступает в неравный бой с американцами и теми своими соотечественниками, которые поддерживают оккупантов.

Все три главных персонажа перечисленных пьес Тикао Танака далеки от идеального положительного героя. Им свойственны слабости, а иногда и пороки. Однако автор видит в них ту силу, которая в дальнейшем сможет сыграть положительную роль в борьбе с несправедливостью современного общества.

ПОСЛЕ 1960 ГОДА

Год 1960-й был в Японии бурным годом. 19 января был подписан новый японо-американский договор о безопасности, согласно которому Соединенные Штаты получили право еще более широко использовать территорию Японии для своих военных целей. На борьбу против ратификации этого договора поднялись миллионы японских трудящихся. По стране прокатилась мощная волна демонстраций и политических стачек. Однако, несмотря на массовые протесты, договор вступил в силу.

Работники японского нового театра стояли в первом ряду творческой интеллигенции, боровшейся против подписания договора. Независимо от коллектива, принадлежности к художественным течениям все деятели сингэки объединились воедино для защиты свободы и

независимости родины. Сближение и сплочение почти всех деятелей сингэки вокруг общей цели и горькое разочарование после неудачи имели различные последствия: с одной стороны, укрепился опыт объединения всех сил, с другой — произошел раскол многих театральных коллективов, уход некоторых творческих работников от вопросов политики, появление новых трупп реакционного направления.

В театре «Хайюдза», как и в других прогрессивных коллективах, интерес к социальным, злободневным проблемам становится все шире. Коллектив театра, активно принимавший участие в политическом движении против подписания договора, своей творческой работой продолжает пропагандировать прогрессивные, демократические идеалы. Драматург Кобо Абэ в это время активно сотрудничает с театром. Вслед за «Призраком среди нас», вновь показанным в 1959 году, театр в 1960 году поставил «Легенду о гиганте» — пьесу, поднимающую проблему ответственности народа за возникновение второй мировой войны. В 1961 году увидела свет рампы его новая пьеса «День, когда заговорят камни», рассказывающая о процессе пробуждения социального самосознания мелких и средних японских предпринимателей. В пьесе показаны реальные события из истории борьбы японского народа против японо-американского договора безопасности. Тема пьесы как нельзя более актуальна, заглавие — символично: придет день, когда даже камни начнут говорить. Спектакль имел большой, всеми признанный успех. В 1962 году была поставлена следующая пьеса Абэ — «Крепость» — рассказ о процветающем монополисте, его опустошенной душевной жизни и одиночестве.

Все перечисленные выше пьесы были поставлены Корэя Сэнда. Популярности этих спектаклей во многом способствовала смелая политическая позиция японского драматурга, а также талантливая режиссура.

В 1961 году театр «Хайюдза» выбрал для своей постановки пьесу «Желтые волны» Юси Кояма, японского драматурга старшего поколения. Юси Кояма, так же как Тикао Танака, начал свою карьеру драматурга в начале 30-х годов в группе журнала «Гэкисаку». Герои пьес Кояма — незаметные, скромные труженики, живущие на маленьких островках в Японском внутреннем море — Сэтонайкай. Главной идеей ранних пьес Кояма

почти всегда было гармоничное слияние богатой природы с добрыми, милыми людьми. Однако с конца 50-х годов Кояма начинают интересовать жизненно важные социальные проблемы. Творческая манера автора остается прежней, лирической, но теперь его пьесы наполнены гневом, решительным протестом против социальной несправедливости.

В драме Кояма «Желтые волны» рассказывается о жизни города Курэ, бывшего военного порта вблизи Хиросимы, на берегу Японского внутреннего моря, в период с 1945 по 1960 год. Это повествование о многострадальной послевоенной жизни японцев, уцелевших от атомного взрыва. Теперь им уготованы только мучительная болезнь и смерть родных и близких. Однако эти обреченные люди не сломлены. Все их помыслы, все усилия устремлены на борьбу за мир на земле. Спектакль был поставлен режиссером Сэнда в соответствии с драматургическим материалом пьесы сдержанно и академично.

Из постановок пьес западноевропейских драматургов прежде всего хотелось бы выделить «Доброго человека из Сезуана» Брехта. Спектакль, увидевший свет в 1960 году, был поставлен одним из основателей театра «Хайюдза», знаменитым актером Эйтаро Одзава. За два года до этого артист совершил турне по Европе с целью ознакомления с работой театров. В «Берлинер ансамбле» Эйтаро Одзава видел «Доброго человека из Сезуана». Может быть, потому в одноименном спектакле театра «Хайюдза» есть кое-что, прямо перекликающееся с постановкой «Берлинер ансамбля». Следует, однако, отметить, что спектакль был сделан Эйтаро Одзава великолепно. В 1962 году японским зрителям была показана «Трехгрошовая опера» в постановке Сэнда. В этом спектакле главную роль Мекки-Ножа с большим успехом исполнил Эйтаро Одзава. Спектакль быстро завоевал огромную популярность.

Чем объясняются столь большие творческие удачи брехтовских спектаклей на сцене театра «Хайюдза» и их горячий прием японскими зрителями? Несомненно прежде всего сыграло роль то обстоятельство, что ситуации пьес Брехта были остроактуальными и для современной японской действительности. Важная часть успеха принадлежит, разумеется, и творцам спектаклей — японским режиссерам и актерам. Долголетнее теорети-

ческое и практическое изучение брехтовского театра принесло свои плоды. Школа-студия театра «Хайюдза» воспитала к этому времени целое поколение молодых художников-актеров нового типа. Школа-студия работала уже более десяти лет. В течение трех лет студентов обучали по серьезной, большой программе. Выпускники владели не только драматическим искусством, но и умели танцевать, петь, фехтовать и т. д. Ежегодно студия выпускала около сорока актеров. Лучшие из них пополняли труппу театра. Если бы в брехтовских спектаклях были заняты только актеры старой школы, то постановки этих спектаклей в театре «Хайюдза» во многом бы проиграли, многое утратили.

Из молодых актеров высокую оценку специалистов и горячую любовь зрителей завоевала актриса Эцуко Итихара, воспитанница школы-студии, работающая на сцене с 1956 года. Итихара, сыграв роли Шен Те и Шуи Та, Полли Пичэм, создала незабываемые образы, показав редкое актерское обаяние. В настоящее время она одна из тех актрис нового театра, выступление которых всегда с радостью встречается любителями сингэки.

После постановки «Доброго человека из Сезуана» Эйтаро Одзава становится одним из ведущих ражиссеров театра «Хайюдза». Одзава до 1959 года, когда он выступил впервые как режиссер, осуществив постановку «Двенадцатой ночи» Шекспира, занимался только актерской работой. Острохарактерный актер, обладатель большого таланта, Одзава создал немало великолепных, запоминающихся образов. После удачного режиссерского дебюта в «Двенадцатой ночи» и «Добром человеке из Сезуана» он ставит в 1962 году «Слугу двух господ» Гольдони, в 1963 году «Эти призраки» Де Филиппо, в 1964 году «Женитьбу Фигаро» Бомарше и «Ужасы в Ёцуя» Цуруя Намбоку, «Капитана из Кёпеника» Цукмайера в 1966 году, «Даму от Максима» Фейдо в 1967 году.

Уже только один перечень режиссерских работ Одзава характеризует его как режиссера-реалиста, увлеченного созданием ярких, остроочерченных спектаклей. Одзава умеет создавать жизнеутверждающие, мажорные постановки. Работая над «Добрым человеком из Сезуана», режиссер жаловался на то, что некоторые японцы считают брехтовские пьесы рационалистичны-

ми, усложненными, трудно доступными для простого зрителя. Одзава хотел показать своей работой, что театр Брехта — это празднество, радостное, умное зрелище, в одинаковой мере волнующее интеллектуала и простого человека. И режиссеру Одзава удалось убедить в этом своих зрителей.

Из режиссерских работ Одзава мы остановимся на спектакле «Ужасы в Ёцуя» Цуруя Намбоку IV (1755—1829).

Пьеса Цуруя Намбоку написана для театра кабуки и считается одной из самых удачных в своем жанре. В 1964 году театр «Хайюдза», отмечая двадцатилетие своего существования, поставил семь юбилейных спектаклей. В их числе была и эта пьеса. Новый японский театр за время всей своей истории не ставил пьес из репертуара кабуки. Они считались непригодными для сингэки. Доля истины в этом утверждении есть. Несмотря на это, театр «Хайюдза» нашел в сокровищнице традиционной японской драматургии такую пьесу, какую, по его мнению, можно было поставить на сцене сингэки.

Коллектив театра и режиссер старались быть верными замыслу автора. На основе литературного материала прошлых веков они надеялись совершить путешествие в современность.

Пьеса «Ужасы в Ёцуя» ярко представляет культуру и быт того периода, когда хозяевами страны становится купечество, отодвинувшее на задний план высшее сословие самураев. В японских городах процветает распущенность, погоня за роскошью, свирепствует жестокость. На каждом шагу происходят кровавые столкновения между купцами и самураями. На таком историческом фоне драматург Цуруя Намбоку изображает трагическую участь молодого человека, бывшего самурая, потерявшего своего феодала и ныне не принадлежащего ни к какому клану. У героя, как и у его друзей, нет ничего: ни работы, ни денег. Осталась только одна гордость своим высоким происхождением. В угоду тщеславию герой совершает одно жестокое убийство за другим. Призрак покинутой и отравленной жены постоянно преследует героя, не дает ему ни минуты покоя. Герой уже хочет раскаяться, изменить свою жизнь, но призрак мстит, мешая ему сделать это. Так, герой снова и снова совершает преступления. В пьесе изобра-

жены страшные картины убийств, отравлений, показаны проституция, драки, кражи. Изображая трагическую судьбу молодого самурая, Цуруя Намбоку в своей пьесе обличает представителя умирающего сословия, выносит приговор старому, отжившему миру.

Выбор театром «Хайюдза» пьесы «Ужасы в Ёцуя» далек от эффектной попытки быть оригинальным — его определило серьезное стремление коллектива поставить и по мере возможности решить вопрос о творческой преемственности, об освоении новым японским театром классического национального наследия. «Как ни странно, но для нас, современных японских художников, сложнее воспринять искусство кабуки, нежели Шекспира,— писал по поводу постановки «Ужасов в Ёцуя» Эйтаро Одзава.— ...И тем не менее во мне всегда живет желание перенести красоту и благородство классического театра на современную японскую сцену». Поставив перед собой подобную задачу, режиссер пошел по трудному, неизведанному пути. Условные ситуации драмы кабуки Одзава в своем спектакле стремился мотивировать реалистическими посылками, психологически оправданным поведением героев. «Ужасы в Ёцуя» по праву следует назвать новаторской работой театра.

Помимо «Ужасов в Ёцуя» из семи юбилейных спектаклей театра «Хайюдза», пожалуй, нужно выделить еще один. Пьеса «Богатый поэт» была создана в 1894 году японским драматургом Рохан Кода (1863—1947).

Коллектив театра «Хайюдза» и режиссер Сэнда давно мечтали осуществить постановку этой пьесы. «Сейчас нам кажется даже странным,— говорил по этому поводу Сэнда,— что в то время, когда мы еще концентрировали все свое внимание на изучении «драматического театра», мы уже увлеклись «Богатым поэтом». Причиной была, видимо, злободневная тема комедии: власть денег, показанная без всякой сентиментальности, без поучительной морали. Спустя некоторое время, когда театр познакомился с теорией «эпического театра», «эффектом очуждения», «открытой театральной условностью» и т. д., мы снова с большим интересом прочитали пьесу, нашли в этой комедии, написанной японским литератором еще в конце прошлого столетия, драматургию «эпического театра».

«Богатый поэт» состоит из десяти картин-эпизодов. В основе пьесы лежит сюжет китайской сказки «Долги,



Ёси Хидзиката



Корэя Сэнда.
Художественный руководитель
театра «Хайюдза»



Тиэко Хигасияма

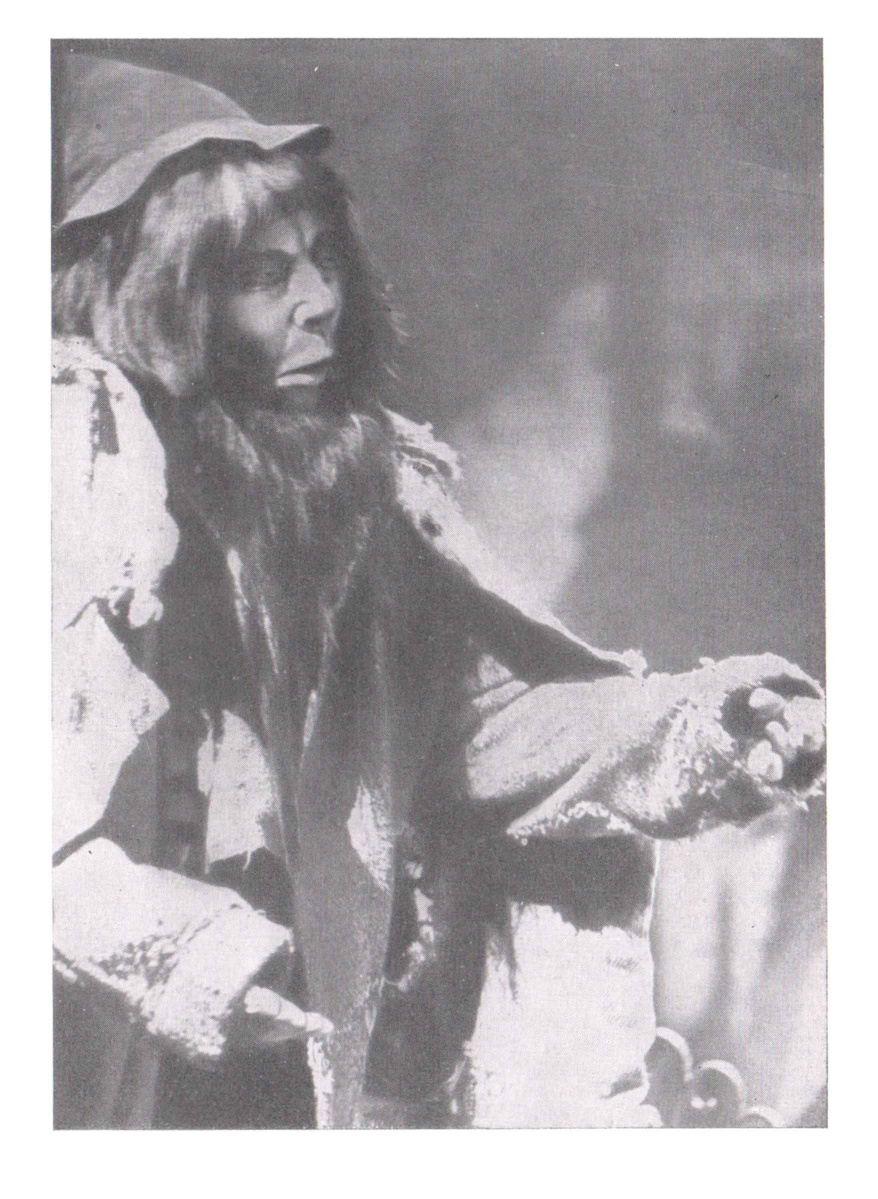


«Вишневый сад» А. Чехова.
Театр «Хайюдза». 1960

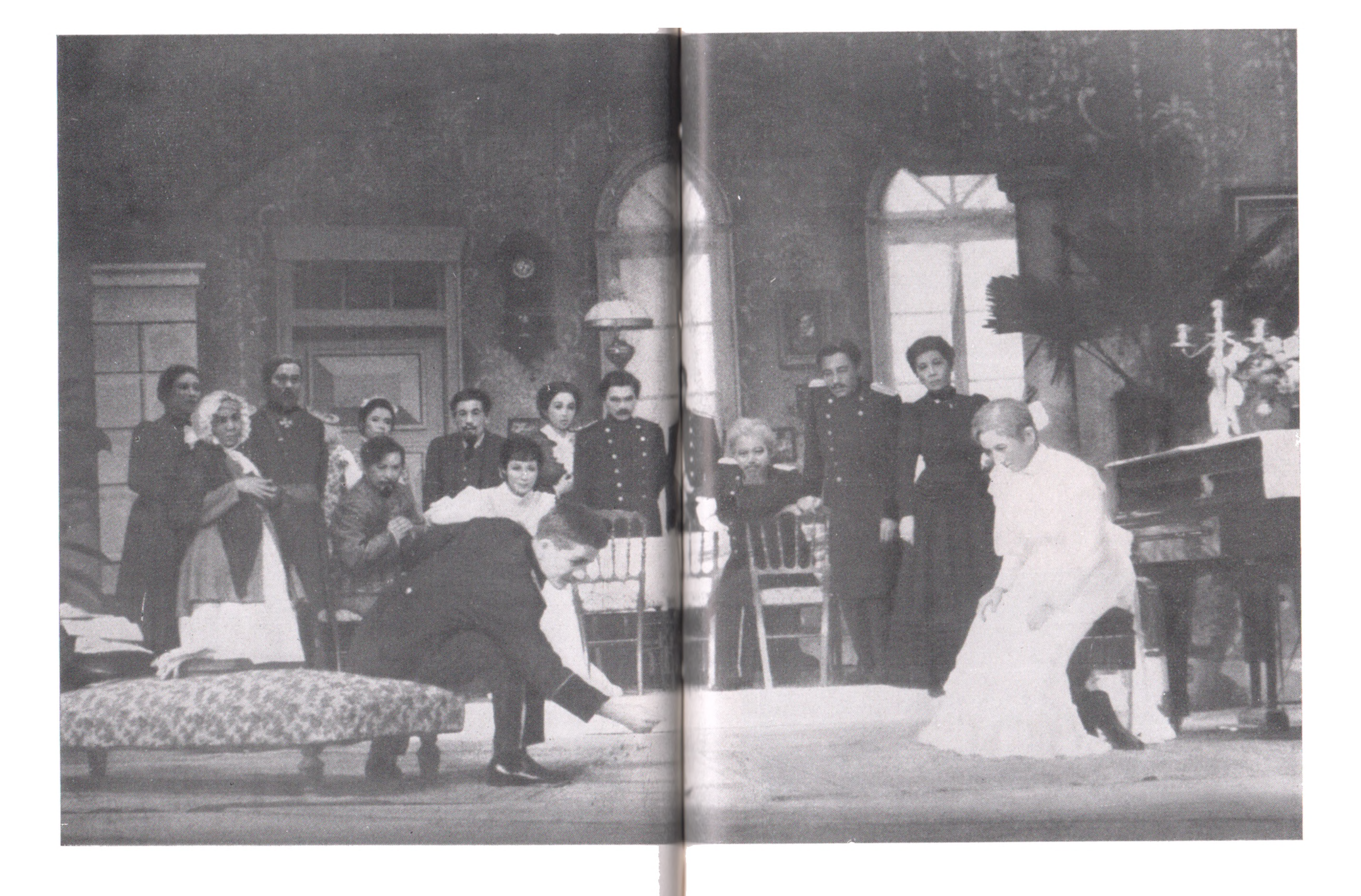


«Вишневый сад» А. Чехова.
Театр «Хайюдза». 1960.
В роли Раневской —
Тиэко Хигасияма

«Дядя Ваня» А. Чехова.
Театр «Хайюдза». 1963



«Ненависть с первого взгляда»
Дз. Исикава.
Театр «Хайюдза». 1968.
Нищий — Корэя Сэнда

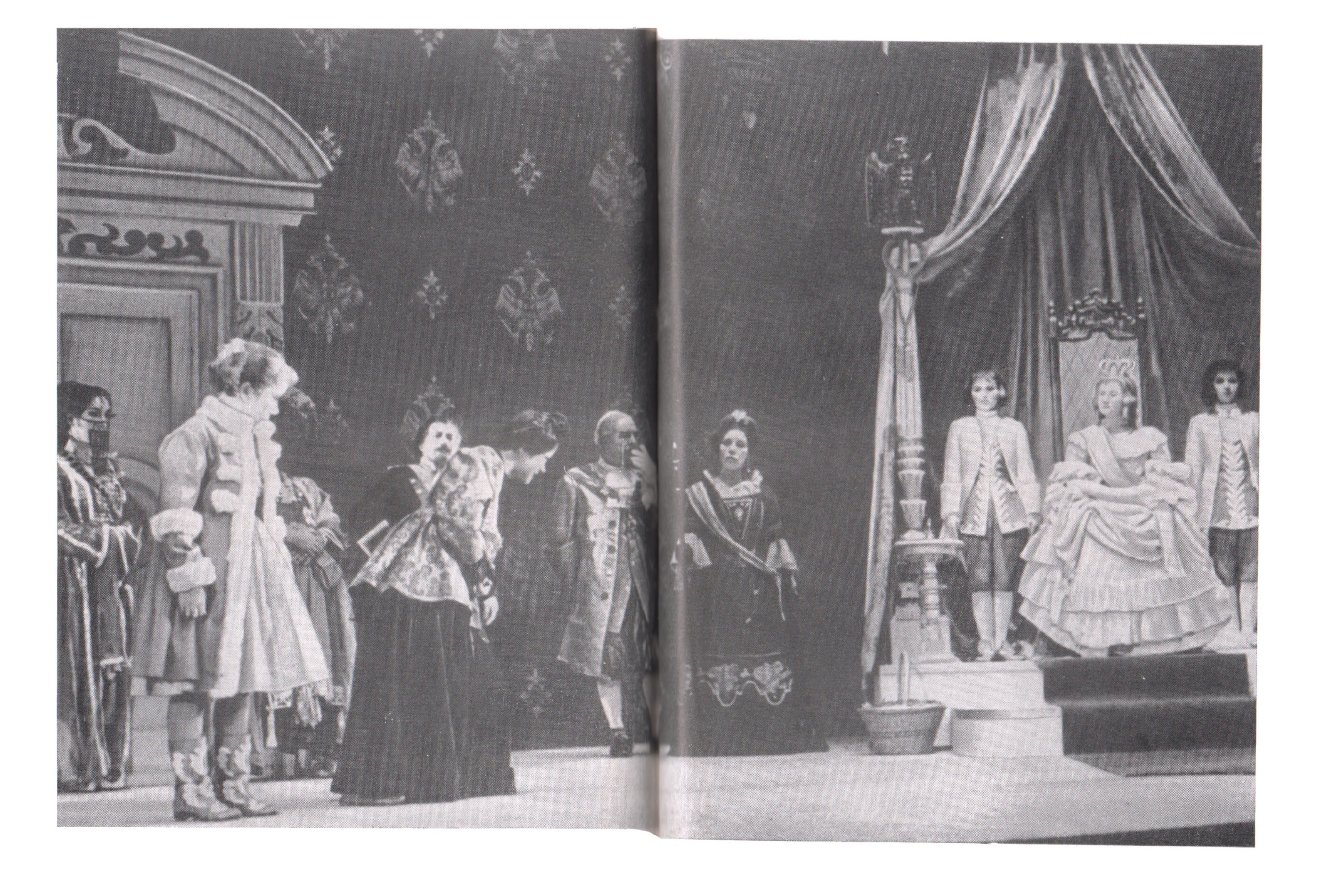


«Три сестры» А. Чехова.
Театр «Хайюдза», 1956

«Призрак среди нас» К. Абэ.
Театр «Хайюдза». 1958

«Тидори» Т. Танака.
Театр «Хайюдза». 1959

«Богатый поэт» Р. Коода.
Театр «Хайюдза». 1964



«Двенадцать месяцев»
С. Маршака.
Театр «Хайюдза», 1955

«Желтые волны» Ю. Кояма.
Театр «Хайюдза». 1961

«Пилот» К. Миямото.
Театр «Хайюдза». 1965

«Двенадцатая ночь»
У. Шекспира.
Театр «Хайюдза». **1959**

«Фауст» И.-В. Гёте.
Театр «Хайюдза». 1965.
В роли Мефистофеля —
Корэя Сэнда

«Добрый человек из Сезуана»
Б. Брехта.
Театр «Хайюдза». 1960

перенесенные на тот свет». Содержание комедии таково. Бедный журналист Рохан (автор комедии Рохан Кода выводит себя под именем этого персонажа) навещает в деревне знаменитого поэта. Здесь он становится очевидцем невероятного происшествия: богатый поэт бескорыстно дает деньги в долг всем знакомым и незнакомым. Он довольствуется тем, что получает удовлетворение от своих добрых поступков. Но вот в один прекрасный день поэт узнает об ужасном положении деревни: его старый бедный приятель, которому поэт одолжил много денег, тяжело заболел из-за одной мысли, что он никогда не сможет вернуть столь большую сумму; хулиганы, взявшие деньги у поэта, получили возможность играть в азартные игры, за что были арестованы полицией; мельник, которому поэт хотел помочь освободиться от тяжелой работы, лишился сна, не зная, куда спрятать большие деньги. Дело дошло до того, что задремавшему возле конюшни поэту приснилось, что лошади и коровы сетуют на свою несчастную участь: они, будучи когда-то людьми, взяли у него взаймы деньги, не смогли уплатить свои долги при жизни и так и умерли должниками. Теперь они в наказание превращены в животных и должны трудиться на поле у поэта, искупая свой долг. Поэт потрясен: к какому неожиданному результату привело его искреннее желание помочь людям. Он немедленно отправился домой и сжег все имевшиеся у него долговые расписки. Отныне не будет ни одного должника! Но крестьяне, услышав, что поэт уничтожил долговые документы, сами заново написали расписки и принесли их кредитору. Они сказали ему, что дело не в расписках: раз взяты деньги, они — должники и им необходимо уплатить долг. Знаменитый поэт, образованный человек, не знает, как найти выход из создавшегося положения.

Используя в соответствии со стилем комедии откровенную условность, режиссер Сэнда в содружестве с художником Ито самозабвенно отдается «игре в театр». Этот спектакль для взрослых пронизан поистине детской увлеченностью и восторгом его создателей. В каждой картине художник наверху поместил надписи, указывающие место действия и номер картины, похожие на вывески на улицах Японии. Для изображения снегопада Ито вешает сверху над рампой множество нитей, на которых прикреплены белые ватные шарики.

Для картины сновидения поэта сделаны большие бутафорские лошади и коровы.

Режиссер Сэнда использует в спектакле приемы кабуки в рисунке сценического движения, в подаче диалога, речевых интонациях, в построении мизансцен. Правда, некоторые театральные критики находят, что не все актеры театра успешно справились с замыслом режиссера, что стиль спектакля не оставляет цельного впечатления. Однако несомненно, что спектакль «Богатый поэт» — хорошая иллюстрация обращения японского нового театра, в первую очередь театра «Хайюдза», к лучшим традициям японского национального театрального искусства, стремления обогатить свое творчество органическим сочетанием театральной культуры Востока и Запада. Эпический театр с его условностью, этой характерной чертой японского национального сценического искусства, не только помогает коллективу театра «Хайюдза» лучше донести до зрительской аудитории свои демократические идеалы, но и является тем методом сценического воплощения, который в полной мере соответствует исторически сложившимся эстетическим нормам японского театра и запросам его зрителей.

«Мы не хотим ограничивать реализм узкими рамками,— так сегодня говорит о творческих исканиях театра Корэя Сэнда.— Мы стоим на позициях материалистической философии и признаем реализм широкого диапазона. Мы очень боимся такого толкования термина «реализм», когда под ним подразумевается лишь изображение действительности, как она есть на самом деле. Приверженцы такого реализма изображают на сцене все до такой степени правдоподобно, что исчезает, теряется всякая художественная форма выражения действительности. Считая этот метод единственно правильным, его апологеты впадают в механический натурализм. Концентрируя свое внимание исключительно на скрупулезном, точном изображении объективной действительности, они забывают, что искусство есть выражение критического, революционного мироощущения художника, то есть субъективного отношения творца к действительности. Забывают эти люди и о том, что главное в творческом процессе — это извлечение самого существенного из предмета изображения. У приверженцев этого направления есть опасность преуменьшить значе-

ние творческой фантазии, изобретательности, гиперболы, аллегории и т. д.» [1].

В юбилейном году театром «Хайюдза» был поставлен также «Гамлет» Шекспира. Спектакль был приурочен к четырехсотлетию со дня рождения Шекспира. Помимо своего высокого художественного уровня этот спектакль знаменателен сотрудничеством театра «Хайюдза» с театром «Ниссей», крупной коммерческой театральной компанией, владеющей первоклассным театральным зданием в Токио, но не имеющей своей труппы. Коллектив театра «Хайюдза» заключил договор о показе спектакля «Гамлет» на сцене театра «Ниссей». Это означало, что компания берет на себя всю организационную сторону дела. «Гамлет» игрался в течение целого месяца перед полным зрительным залом. Посмотреть спектакль пришли даже зрители, которые обычно ходят только на представления коммерческих театров.

Казалось бы, все идет хорошо. Однако среди деятелей сингэки зарождаются опасения: «Не растворится ли дух сингэки в море коммерции?» В постановке «Гамлета», например, вызвали сомнения крайне пышные декорации и костюмы. Непривычно большая сцена и огромный зрительный зал на 1340 мест, большое расстояние между сценой и зрительным залом — все это вызывает возражения многих деятелей сингэки. Новый театр, по их мнению, должен быть «разговором по душам», интимным, доверительным общением сцены и зрительного зала. В этой связи приверженцы камерного театра считают, что чем меньше залы сингэки, тем станет интимнее разговор актера с каждым из зрителей. В этом рассуждении есть своя истина. Однако, несмотря на все доводы сторонников сингэки «малой формы», мы не можем не усмотреть в факте появления спектаклей театра «Хайюдза» на коммерческой сцене доказательство его несомненной творческой зрелости.

После «Гамлета» театр «Хайюдза» работает совместно с компанией «Ниссей» над постановкой «Фауста» Гёте (1965), «Анны Карениной» по Льву Толстому (1966), «Дамы от Максима» Фейдо (1967), «Трех сестер» Чехова (1968), «Карьеры Артуро Уи» Брехта (1969).

«Фауст» шел в постановке Сэнда, который играл также роль Мефистофеля. Театром была поставлена

---

[1] «Хайюдза си» [История театра «Хайюдза»], стр. 210.

первая часть этого обширного произведения без каких бы то ни было сокращений. В драматических театрах мира редко можно встретить подобную полную постановку «Фауста». «В спектакле мы хотели прежде всего показать человека типа Фауста,— говорит К. Сэнда.— Мы видим Фауста в том человеческом характере, который, преодолевая всякие препятствия своими действиями, энергией, убежденностью, создает новую жизнь... В последнее время в постановках «Фауста» на западноевропейских сценах часто встречаются интерпретации, утверждающие, что в наше время «человек типа Фауста» существовать не может; все, что пытался сделать доктор Фауст,— никчемные, иллюзорные, напрасные усилия. Такое понимание «Фауста» нам чуждо. В нашем спектакле мы хотели подчеркнуть глубокую гуманистическую сторону творения Гёте, воспеть гимн человеку, создающему свою собственную историю...».

Спектакль «Фауст», так же как и «Гамлет», оформил художник Ито. Оба спектакля отличаются стремлением к пышной декоративности.

Спектакль «Анна Каренина» (в трех актах и тридцати шести картинах) был не совсем обычным. Дело в том, что инсценировка романа, сделанная специально для театра писателем Сиро Хасэгава, была далекой от общепринятой. Писатель Хасэгава в брошюре, посвященной премьере, так объяснял свою интерпретацию романа Л. Толстого: «Мной руководило желание поведать современным японцам, как я, их современник, смотрю на роман, написанный за границей почти сто лет назад...».

В той же брошюре постановщик спектакля Корэя Сэнда так комментирует режиссерский замысел спектакля: «Необходимость перемены в психологии и культуре русских аристократов в ходе развития капитализма в России — примерно вот что мы прочли в романе «Анна Каренина» и захотели воссоздать это на нашей сцене... Нужно ли искать в фабуле спектакля,— продолжает далее К. Сэнда,— ответ на вопрос: «Какое отношение имеет все, что изображено в романе, к сегодняшним рабочим Советского Союза?» — История уже давно ответила на этот вопрос. В какую страну превратилась Россия через сто лет — об этом говорят ежедневно газетные заметки, статьи. Просто показать роскошную жизнь русских аристократов на сцене японско-

го фешенебельного театра «Ниссей» — в этом мы не видим абсолютно никакого смысла».

Поднимается занавес, и с песней «Дубинушка» на нижней платформе сценической площадки появляются русские крестьяне. Их очень много. Все — усталые, замученные. Они не произносят ни слова, но с самого начала до конца все время присутствуют на сцене. Они должны напомнить зрителям, как жили трудящиеся в царской России.

На круглой возвышенной платформе идет параллельное действие — показана жизнь Анны, Каренина, Вронского, Облонского, Бетси, Долли и других героев романа. Светская жизнь изображена карикатурно, сатирически. Вронский, например, испуганный неожиданным появлением Каренина, уползает из комнаты Анны на четвереньках, прячется за ее юбки. На верхней платформе показана праздная, бессмысленная жизнь аристократии, а внизу — жалкое существование крестьян, работающих не покладая рук.

По ходу действия трудовой люд становится все заметнее. В третьем акте громкая песня народа заглушает царский гимн, который поют аристократы. По окончании спектакля, когда на аплодисменты зрителей снова поднялся занавес, на верхней платформе стояли уже крестьяне, а на нижнюю площадку были помещены аристократы.

В спектакле театра «Хайюдза» нет тех знаменитых картин, которые присутствуют в любом другом спектакле, в любом кинофильме по роману «Анна Каренина». Например, нет в нем сцен скачек, болезни Анны, свидания Анны с Сережей. Все эмоциональные сцены были умышленно сняты. Для замысла этого спектакля они, по мнению авторов, были просто вредны.

Само собой разумеется, что многие зрители были шокированы этой работой театра. Раздавалось немало упреков, возгласов недоумения и просто ругани в адрес инсценировщика и режиссера. Было высказано мнение, что эта постановка — оскорбление великого русского писателя. Конечно, у театра «Хайюдза» не было и тени подобных намерений. Однако творческий замысел театра остался малопонятен зрителю.

После «Анны Карениной» театр «Хайюдза» выпускает спектакли, получившие высокую оценку любителей сингэки и специалистов театра. Из них наибольшей

удачей была «Мамаша Кураж и ее дети» Брехта, где роль мамаши Кураж великолепно сыграла актриса Т. Киси. Это была первая встреча зрителей Токио с прославленной пьесой. Пользовались успехом и спектакли «Свободные мальчики» и «Родной язык» Тикао Танака, «И ты виноват» и «Охота на рабов» Абэ в новом варианте (все в постановке Сэнда), «Три сестры» Чехова в постановке Одзава.

Деятельность театра «Хайюдза» продолжает расширяться. Весной 1967 года театр, закрыв свою школу-студию, просуществовавшую восемнадцать лет и выпустившую свыше шестисот актеров, стал осуществлять педагогическую работу в еще более широком масштабе. Сэнда и его товарищи по сцене открыли в токийском институте Тохоо театральное отделение. Художественная общественность Японии с интересом и нетерпением ждала его первого выпуска.

По-прежнему продолжает свою работу Исследовательский институт театрального искусства. В настоящее время, когда театр «Хайюдза», один из самых крупных коллективов сингэки, растет и успешно идет вперед, значение Исследовательского института особенно велико.

Заключая наш рассказ о крупнейшем коллективе сингэки, хочется отметить, что работа этого театра, особенно спектакли последних лет, представляет для исследователя японского театра несомненный интерес. Она показывает стремление театра, стоящего на позициях реалистического искусства, к обогащению приемами и средствами классического национального наследия. Путь «Хайюдза» лежит через творческий поиск, эксперимент большого диапазона — от «театра переживания» до «эпического театра», соединенного со спецификой национальной театральной традиции. В этом сказалось живое, плодотворное воздействие мирового театра на современное японское театральное искусство. Результаты творческой деятельности «Хайюдза» — показатель его зрелости, умения и способности собственными силами решать сложные проблемы создания современных форм театрального искусства.

ТЕАТР „МИНГЭЙ“

НАЧАЛО ПУТИ

С перекрестка Роппонги в Токио, где находится кубическое серое здание театра «Хайюдза», можно легко доехать в Аояма, к другому крупному театру сингэки — «Мингэй».

Перед вами обыкновенный красивый трехэтажный особняк европейского типа. Если мы с вами пройдем через низкие ворота, какие бывают часто в таких домах, то попадем в маленький, хорошо убранный садик, расположенный вдоль фасада здания. Обыкновенный, типично японский садик: нежные, благоухающие цветы, низкие кустарники, небольшая дорожка. Но стоит только перешагнуть порог — и впечатление обычности мгновенно исчезает. Перед нами целый «Дом Мингэй».

Здесь живет большая театральная семья, каждый член которой — энтузиаст театра, яркая творческая индивидуальность. Здесь царит непринужденная и жизнерадостная, но вместе с тем приподнятая и деловая атмосфера. Здесь есть большие, хорошо оборудованные репетиционные залы, со вкусом обставленная гостиная, залитая солнцем и светом столовая, административные и хозяйственные помещения. Здесь с раннего утра до

позднего вечера не умолкают голоса, не прекращается творческая деятельность коллектива «Мингэй».

Театр «Мингэй» был организован в 1947 году. Назвали его тогда иным именем — «Минсю гейдзюцу гэкидзё» — «Художественный театр народного искусства». Однако очень скоро театр пришлось закрыть. В апреле 1950 года, как только представилась возможность возобновить работу, актеры снова организовали труппу и назвали ее сокращенным названием от «Минсю гэйдзюцу гэкидзё» — «Мингэй».

Как уже упоминалось, 1950 год был нелегким годом для Японии. В этом году началась война в Корее. Японские правящие круги тесно сотрудничали с американской военщиной. Коммунистов и им сочувствующих не допускали к работе на радио, в кино и в другие творческие организации. На пути нового японского театра возникали все новые и новые трудности. Театр «Мингэй», хотя и возобновил свою работу в апреле 1950 года, но свой первый спектакль сумел показать только в самом конце года. Им была «Чайка» Чехова.

В отличие от труппы «Хайюдза», критически пересмотревшей путь сингэки, коллектив театра «Мингэй» считал исходным пунктом своей работы опыт довоенного японского нового театра, своей задачей — его усвоение и дальнейшее творческое развитие. Среди организаторов театра «Мингэй» было немало первоклассных артистов и режиссеров, ранее работавших в театрах «Синкё» и «Синцукидзи гэкидан». Это обстоятельство во многом определило творческий профиль театра, особенно на первом его этапе.

Первое десятилетие творческой жизни театра прошло под руководством выдающихся японских деятелей: драматурга, режиссера и теоретика Сакаэ Кубо (1901—1958) и режиссера Сиро Окакура (1909—1959). В этот период были поставлены «Климат Японии» Кубо, «Пламенный человек» Миёси, «Остров» Хотта, «Удалой молодец, гордость Запада» Синга, «Доктор Штокман» Ибсена, «На дне» и «Последние» М. Горького, «Власть тьмы» Л. Толстого и многие другие пьесы. Театр стремился к наиболее четкой, заостренной расстановке социальных акцентов, к созданию реалистических спектаклей.

Творческие устремления актеров и режиссеров «Мингэй» были с одобрением встречены зрителем. Тем

не менее пресса того времени сохранила немало критических замечаний в адрес театра, относящихся главным образом к недостаточно высокому художественному уровню спектаклей. Для этого, к сожалению, было достаточно оснований: работа «Мингэй» была нередко отмечена однообразием решений, отсутствием высокого профессионализма.

Но вот в 1961 году японские зрители увидели спектакль «Вулканическое плато» Сакаэ Кубо. Этот спектакль явился своего рода итогом всей предшествующей деятельности коллектива, долгожданным, полным и настоящим успехом. Один из участников постановки, режиссер Тэцудзи Мацуо, подтверждает в брошюре, выпущенной театром при постановке спектакля: «Если охарактеризовать десятилетний путь «Мингэй», то можно считать, что это был путь реалистического театра: шаг за шагом, иногда оступаясь, не всегда осознанно, закладывали мы основы реалистического драматического искусства... «Вулканическое плато» Кубо, по нашему мнению,— закономерный результат творческого развития нашего коллектива».

Сакаэ Кубо руководил театром до 1958 года — последнего года своей жизни. Под влиянием его деятельности как в качестве драматурга, так и в качестве режиссера, формировалось творческое лицо коллектива «Мингэй».

К этому времени Кубо уже имел большой опыт театральной работы. Сразу после окончания Токийского университета Сакаэ Кубо начинает работу в театре «Цукидзи сёгэкидзё». В это же время он переводит на японский язык произведения Гауптмана, Кайзера, Гейерманса, издает журналы «Гэкидзёгай» («Театральные проезды») и «Гэкидзё бунка» («Театральная культура»).

После закрытия театра «Цукидзи сёгэкидзё» молодой драматург примыкает к движению пролетарских театров Японии. Здесь с наибольшей полнотой развертывается его деятельность: он пишет пьесы, занимается режиссерской работой, изучает и пропагандирует опыт театров Советского Союза. В 1934 году Сакаэ Кубо среди организаторов театра «Синкё». После закрытия и этого театра Сакаэ Кубо, как и многие другие прогрессивные деятели японской сцены, был подвергнут тюремному заключению. Он провел полтора года в тюрь-

ме, но не изменил своих убеждений. После освобождения из тюрьмы он пишет новые пьесы и монографию о крупнейшем деятеле сингэки — Каору Осанаи.

«Вулканическое плато» — лучшее драматургическое произведение Кубо. Японское театроведение справедливо считает эту драму наиболее значительным достижением реализма 30-х годов. Драма состоит из двух частей, играющихся в течение двух вечеров. Монументальное произведение Кубо широко показывает жизнь Японии середины 30-х годов.

На острове Хоккайдо агроном Амамия изобрел новое химическое удобрение, применение которого в сельском хозяйстве приносит большой эффект. Оно изготовлено специально для местной вулканической почвы. Научно доказана ценность открытия молодого агронома. Однако политическая верхушка Хоккайдо всячески препятствует работе Амамия: власти не заинтересованы в улучшении жизни простых крестьян. В центре пьесы — борьба японских крестьян-арендаторов с крупными помещиками, мужественный поединок агронома с предпринимателями-капиталистами.

В постановке театра «Мингэй» пьеса Кубо явилась яркой, выразительной картиной многострадальной судьбы японского народа. Значительную роль в спектакле играли массовые сцены, поставленные крупно, динамично, впечатляюще. Тонким психологизмом отличались камерные эпизоды; прославленный артист Осаму Такидзава великолепно сыграл героя спектакля агронома Амамия. Все в спектакле дышало правдивостью, достоверностью, убедительностью.

Таким образом, театр «Мингэй» постановкой «Вулканического плато» как бы попытался подвести итоги своей десятилетней истории, чтобы затем перейти к новому этапу на пути утверждения в Японии реалистического театра.

НОВЫЙ ЭТАП

На сцене театра «Мингэй» идут пьесы, написанные известными, признанными современными японскими драматургами — Дзюндзи Киносита, Юси Кояма и другими. Наряду с ними в репертуаре театра занимают большое место работы «своих драматургов» — Киёми Хотта, Киити Охаси и Гэньити Хара. Очень интересно

и по-своему знаменательно, что этих драматургов театр вырастил сам, работая с ними над их произведениями. Киёми Хотта, Киити Охаси и Гэньити Хара — простые рабочие. Свои пьесы они писали для самодеятельных драматических кружков.

Театр «Мингэй» уже в первые годы работы терпеливо искал и охотно ставил пьесы, написанные авторами из самодеятельных театров. После второй мировой войны, вместе с подъемом профсоюзного движения, количество самодеятельных кружков резко возросло. Театр, помогая им, испытывал большое творческое удовлетворение от общения с живым искусством самодеятельных художников, от непосредственного контакта с рабочей средой. Хотта, Охаси и Хара обратили на себя внимание театра своей яркой творческой индивидуальностью, глубоким знанием жизни японских тружеников. «Даже на ранних этапах своей работы,— записано в дневнике театра «Мингэй»,— мы, не боясь, ставили пьесы начинающих самодеятельных драматургов. Это принесло удивительно плодотворные результаты: из самодеятельных драматургов Хотта, Охаси, Хара превратились в профессиональных. Ныне они члены литературной группы нашего театра. Этим мы гордимся...»[1].

Каждый из этих трех драматургов плодотворно сотрудничает с театром. Так, пьеса Хотта «Остров», поставленная театром «Мингэй» в 1957 году,— одно из первых произведений японской сцены, показывающих страшные последствия атомного взрыва в Хиросиме. Все герои «Острова» живут в беспредельном страхе перед атомной болезнью, перед мучительной смертью. Неизлечимая болезнь, горе и отчаяние несчастных жителей Хиросимы показаны автором на контрастном фоне великолепной, щедрой японской природы.

Правда, пьеса не лишена недостатков: она растянута, порой утрачивает динамичность. В спектакле не удалось преодолеть слабостей пьесы, но его общее звучание, его актуальная тема не могли оставить зрителей равнодушными. Успех молодого драматурга был общепризнан. Пьеса «Остров» получила премию «За лучшее драматургическое произведение 1957 года», установленную журналом «Театоро». Японская театральная

---

[1] «Гэкидан Мингэй но кироку» [Летопись театра «Мингэй»], Токио, 1960, стр. 13 (на японском языке).

общественность горячо аплодировала «Острову». По просьбе зрителей спектакль показывался по всей стране и поныне входит в репертуар гастрольных поездок.

Гэньити Хара, так же как и автора «Острова», привлекают большие социальные темы. Им написаны пьесы «Рыбацкий порт» (1959), «Тайфун» (1963), «Фонтан в подвале» (1965) и другие. Из них наибольший успех выпал на долю пьесы «Тайфун».

Спектакль убедительно показал, что тайфуны, которые ежегодно приносят японцам страшные беды и разрушения, в наше время, при современном развитии науки, должны перестать быть стихийным бедствием. Для этого необходимо думать о благе народа.

Драматург Киити Охаси — обладатель оригинального творческого почерка. Знакомство с его произведедениями показывает, что Охаси хорошо чувствует специфику драматургической формы.

Охаси родился в 1917 году в бедной японской семье. В детстве мальчика окружала беспросветная нужда, он сам был вынужден зарабатывать себе на хлеб. Не имея специальности, он переходил с одного завода на другой, менял одного хозяина на другого — везде заработка не хватало даже на полуголодное существование. После службы в армии Охаси снова возвратился на завод. Он работал на предприятии одной крупной японской монополии. Здесь его выбрали в секретари профсоюза. Здесь же он впервые начал писать свои пьесы. «До тридцати с лишним лет я не знал нормальных человеческих условий жизни. Только когда мне стукнуло сорок, у меня появилась возможность думать о себе, размышлять о своей жизни»,— писал Охаси в брошюре, выпущенной театром.

Мало кто из профессиональных современных японских драматургов так тесно связан с жизнью трудящихся Японии, так хорошо знаком с духовным миром обездоленных людей капиталистического общества, как Охаси. В этом отношении наиболее показательна пьеса «Исчез человек», признанная одним из самых удачных произведений этого драматурга. Пьеса написана в 1963 году и поставлена в этом же году театром «Мингэй». Она состоит из тринадцати эпизодов и пролога. Автор отмечает, что, исходя из материала, он сознательно использовал композиционную модель пьесы Брехта «Страх и отчаяние в Третьей империи».

Пьеса «Исчез человек» основана на действительных событиях 1949 года — «деле Симонака» (убийство директора государственных железных дорог) и «деле Мацукава» (крушение поезда), организованных американскими оккупационными властями и японской полицией как повод к репрессиям против Компартии и левых профсоюзов.

Пятого июля 1949 года утром, как обычно, вышел из дому и отправился на работу директор государственных железных дорог. Больше домой он не вернулся. На другой день на рельсах железной дороги нашли его труп. Началось следствие. Полиция убийцу не нашла. Японская общественность обеспокоенно реагировала на эти события, так как накануне гибели директора руководство государственных железных дорог объявило об увольнении с работы тридцати семи тысяч человек. Делались предположения, что трагическая гибель директора связана с массовыми увольнениями.

Затем события разворачивались следующим образом. 12 июля руководство государственных железных дорог объявило вторичное массовое увольнение шестидесяти трех тысяч рабочих. А через три дня на вокзале в Токио пустые вагоны вдруг пришли в движение. Имелись жертвы. Комментируя это происшествие, руководство государственных железных дорог обвинило членов профсоюза работников железных дорог.

В дальнейшем «непонятные» катастрофы на железнодорожном транспорте не прекращались. Спустя примерно месяц около города Мацукава в северо-восточной части Японии сошел с рельсов пассажирский поезд. Снова жертвы. На месте катастрофы полиция нашла инструменты, использованные для подготовки крушения. Через некоторое время были арестованы и «преступники» — члены профсоюза работников железных дорог. Они были приговорены к смерти. И только в результате упорной борьбы всех демократических сил страны в 1961 году были признаны невиновными и освобождены из заключения рабочие, привлекавшиеся к ответственности по этому сфабрикованному делу.

Под сильным впечатлением от событий 1949 года Охаси и создает свою пьесу «Исчез человек».

...Некий господин К. решил выяснить причины странной гибели японца по имени Кимпати Кондо. Кондо вернулся на родину после плена. В маленьком

японском городке вернувшемуся из Сибири пленному отказывают в работе. Кондо, однако, не унывает. Он уверен, что скоро на японскую землю придет счастливый день. Вскоре Кондо находит себе работу, становится продавцом сладостей.

Кондо, как и других пленных, вернувшихся из Сибири, часто вызывают в разведывательное управление. Каждый раз после допроса Кондо получал большую сумму денег. На эти деньги его жена кормила детей, покупала им новогодние подарки.

...В ночь после праздника произошла крупная железнодорожная катастрофа. Полиция арестовала двадцать рабочих, членов профсоюза работников государственных железных дорог. Сразу же после катастрофы Кондо уезжает из своего городка в Иокогаму. «Там можно заработать уйму денег, — говорит он. — Американские солдаты любят ездить на велорикше».

...Город Иокогама в 1950 году. Джаз, белые и черные американские солдаты, проститутки. Здесь Кондо услышал сообщение о вынесении приговора. Арестованные признаны виновными, пять из них приговорены к смертной казни. Вскоре Кондо пропадает без вести. Через сорок дней его труп нашли в маленькой грязной городской речушке. Заключение полиции гласило: пьяный Кондо упал в речку и в воде умер от инфаркта.

В адрес суда, где пересматривается дело об аварии на железной дороге, приходит анонимное письмо. Неизвестный, излагая подробную биографию Кондо, сообщает, что в ночь, когда произошла авария, Кондо, возвращаясь домой по тропинке вдоль железной дороги, стал невольным очевидцем подготовки аварии. Боясь огласки, его лишили жизни. А господин К., ведущий расследование, устанавливает, что «Кондо был не только очевидцем подготовки катастрофы, о которой было запрещено рассказывать, но и участником этого преступления».

В «деле Мацукава» действительно были люди, пропавшие без вести. Был среди них и человек, биография которого похожа на биографию героя пьесы «Исчез человек». Существовало и анонимное письмо, полученное судом и фигурировавшее на процессе в качестве важного документа. Драматург Охаси пользуется в своей пьесе документальными материалами. Многие дета-

ли, связанные с судебным процессом, в пьесе сохранены в точности. Но автор, ставя героя в еще более сложные условия, показывает зрителям, как может сложиться судьба бедного, наивного «маленького» человека в мире капиталистических хищников. В спектакле эпизоды, рассказывающие о жизни Кондо и о политических событиях конца 40-х и начала 50-х годов, и картины, в которых показано расследование дела Кондо в наши дни, перемежаются. Благодаря этому драматичность фабулы, без того напряженной, еще более усиливается.

В спектакле «Исчез человек» повсюду ощущается влияние Брехта. Господин К. не только персонаж пьесы. Он также комментирует ход событий, разъясняет зрителю их подлинный смысл, дает оценку всему происходящему. Началу спектакля предшествует выступление певца. Песни иллюстрируют душевное состояние действующих лиц. Монологи и реплики персонажей зачастую обращены непосредственно к зрителям.

Спектакль «Исчез человек» заставил зрителей задуматься над многими проблемами современной Японии. Не случайно Охаси говорит, что он вложил в образ Кондо частицу самого себя. «В своих драмах,— пишет он,— в образе центрального героя я пытаюсь нарисовать себя. Кондо — тоже отражение моей бедной печальной личности. Его доброту и слабохарактерность, наивную доверчивость и беспринципность я не могу не считать чуждыми мне. Конечно, я не хочу оставаться таким... Кондо тоже хотел и стремился найти выход из своего трагического положения».

Спектакль «Исчез человек» был поставлен популярным в стране режиссером и актером Дзюкити Уно, возглавившим после смерти Кубо и Окакуро театр «Мингэй».

Дзюкити Уно начал свою актерскую деятельность в начале 30-х годов, с успехом выступая на сцене «Саёку гэкидзё» и «Синкё». Как и многие его коллеги, Уно подвергся тюремному заключению. После войны, в 1947 году, Уно явился одним из инициаторов основания театра «Минсю гейдзюцу гэкидзё», носящего с 1950 года название «Мингэй». С той поры и по сей день Уно руководит этим большим коллективом сингэки. Не будет преувеличением сказать, что Дзюкити Уно — один из самых любимых актеров театра, кино и телевидения в Японии.

На сцене «Мингэй» им создана целая галерея блестящих актерских работ. Среди них и Треплев из «Чайки» Чехова, и Кристи Мехоун из пьесы Синга «Удалой молодец, гордость Запада», и Номура из «Младшей сестры» Мусякодзи, и многие другие. Приверженец и пропагандист реалистического искусства, Уно поражает зрителей своим мастерством тонкого проникновения в психологию героя, в сложный мир его душевных переживаний. Уно чужд любой внешний прием, вызывающий ложный эффект, поверхностное решение сценического образа. Собранный, вдумчивый художник, он обладает даром создания внутренней логической линии развития характера, сложных и разнообразных образов. Не чужды ему и душевная теплота и юмор.

Если вы повстречаете Дзюкити Уно на улицах японской столицы, то, по всей вероятности, даже не остановите на нем своего внимания. Обыкновенный рост, обычное, хотя и выразительное лицо, сдержанный, скромный жест. Если вы заговорите с ним, то обязательно отметите его низкий, грудной, очень красивый голос... Но стоит вам побывать на спектаклях театра «Мингэй», в которых играет Уно, вы навсегда запомните этого замечательного, большого артиста, его яркий талант и ту редкую радость, которую испытывает всякий, соприкасаясь с настоящим, подлинным творчеством.

В 1959 году Дзюкити Уно впервые сел за режиссерский столик. Он стал репетировать пьесу современного японского писателя Ёсиэ Хотта «Судьба». Одной из причин этого явилась смерть выдающегося режиссера театра Сиро Окакура. Стул у режиссерского пульта оказался пустым. Однако вполне возможно, что такой признанный мастер сцены, как Уно, все равно рано или поздно решил бы попробовать свои силы на режиссерском поприще.

Первая режиссерская работа Уно обрадовала зрителей и специалистов театра. Двух мнений не было — появился новый интересный и зрелый режиссер. С тех пор Уно ведет в основном режиссерскую работу. Актер Уно выходит на сцену гораздо реже. Из поставленных им спектаклей прежде всего хотелось бы выделить «Японца по имени Отто» (1962), «Зимнее время» (1964) — Дзюндзи Киносита, «Под деревом магнолии» Юси Кояма (1963).

«ЯПОНЕЦ ПО ИМЕНИ ОТТО»

Автор пьесы «Японец по имени Отто» Дзюндзи Киносита — один из видных представителей японской драматургии. Он окончил филологический факультет Токийского университета по специальности английская литература. Еще будучи студентом, Киносита познакомился с актрисой сингэки Ясуэ Ямамото. Эта встреча положила начало тесного творческого содружества будущего драматурга и талантливой актрисы нового театра. «Еще во время войны, как-то в разговоре со мной,— пишет в своих воспоминаниях Ямамото,— Киносита рассказал о своем желании стать драматургом и попросил моего совета. Я с радостью одобрила его решение...»[1]. Киносита, воодушевленный актрисой, стал писать свои первые пьесы. Они понравились Ямамото, которая выразила желание участвовать в них. Однако в дни войны организовать труппу и показать пьесы зрителям не было никакой реальной возможности. Только в апреле 1947 года энтузиасты сингэки Киносита и Ямамото создают театр «Ясуэ Ямамото то Будо-но-кай» («Ясуэ Ямамото и Виноградная гроздь»).

Труппа, основанная из молодых энтузиастов-любителей драматического искусства, ставила перед собой задачу обучения основам реалистического театрального искусства. Труппа «Виноградная гроздь» действительно долго, упорно и добросовестно училась, изучая книги Станиславского. Руководил работой и учебой режиссер Сиро Окакура. Ревностное изучение системы Станиславского труппой в 50-х годах во многом способствовало быстрому распространению учения прославленного русского режиссера среди деятелей японского театра.

В 1950 году новая труппа впервые показывает результаты своих трудов: спектакль «Журавлиные перья» Дзюндзи Киносита. Спектакль имел огромный успех. До сентября 1964 года (когда труппа «Виноградная гроздь» прекратила свое существование) продолжалось плодотворное сотрудничество драматурга с театром. Почти все пьесы Киносита поставлены этой труппой. Главные роли играла замечательная актриса Ямамото. Киносита наряду с пьесами с социальной про-

---

[1] «Киносита Дзюндзи сакухинсю» [Собрание пьес Дз. Киносита], т. 7, Токио, 1963, стр. 9 (на японском языке).

блематикой, как «Ветры и волны», «Успение лягушки», «Горные хребты», «Темная искра», «Окинава», пишет и пьесы-сказки — «Журавлиные перья», «Процветание и падение злодея Оньеро», «Сказка о Хикоити», «Девушка Урико — упрямица», «Алая накидка» и другие. В основу их положены японские и китайские легенды.

В 1962 году Киносита пишет для театра «Мингэй» драму «Японец по имени Отто». Это пьеса о японце-патриоте — Ходзуми Одзаки, сотрудничавшем с Рихардом Зорге и казненном вместе с ним в 1944 году.

Специально для театра «Мингэй» Киносита написал драму «Зимнее время», которая и была поставлена в 1964 году. В пьесе рассказывается о первых японских социалистах. Начало XX века часто называют «зимним временем» японского социалистического движения. Уцелевшие от ареста и смертной казни социалисты в те времена переживали самый трудный период в развитии своего движения, своеобразную «зиму».

Третья встреча коллектива театра «Мингэй» с драматургией Киносита состоялась в 1967 году. Это спектакль «Банкет в белую ночь». Как и две предыдущие драмы, пьеса была поставлена режиссером Уно.

«Я часто в своих произведениях совершенно откровенно пользуюсь истинными фактами из жизни людей, проживших свою жизнь бурно и самоотверженно,— пишет Киносита.— Однако я не могу утверждать, что эти люди в полном смысле прообразы моих героев... и в то же время я не могу сказать, что они — лишь повод для их создания. Многие материалы я черпаю непосредственно из окружающей действительности»[1].

В пьесе «Японец по имени Отто» автор не ставил перед собой цель точного воспроизведения исторических событий «дела Зорге и Одзаки». Он видел свою задачу в создании героического образа японского патриота, человека, не побоявшегося пойти на большой риск и смерть во имя преданности своим идеалам и убеждениям. Наряду с Отто (Одзаки) в драме действует коммунист-разведчик по имени Джонсон, прообразом которого послужил Рихард Зорге.

Драма Киносита состоит из трех актов и эпилога. Первый акт воспроизводит события начала 30-х годов.

---

[1] «Отто то ёбареру нихондзин» [«Японец по имени Отто»], Токио, 1963, стр. 205 (на японском языке).

...Город Шанхай. Японец, корреспондент крупной японской газеты, под конспиративным именем Отто, знакомится с Джонсоном, корреспондентом германской газеты. Их сближению способствует некая мадам Сун, американка с китайским именем (прототипом этого образа послужила для автора прогрессивная американская писательница Агнес Смедли, жившая в Китае). Не зная в то время точно, какую организацию представляет Джонсон, но предполагая, что, сотрудничая с ним, сумеет помешать развитию пагубного для родины милитаризма, Отто решает действовать. Он приступает к сбору разведывательных данных, однако вскоре по вызову редакции вынужден возвратиться на родину.

Второй акт — события середины 30-х годов. Токио. Отто — преуспевающий политический обозреватель газеты, эксперт «по китайским вопросам», занимает видное место в обществе. К этому времени японская военщина, захватив Маньчжурию, стремительно развертывает агрессивные действия. В этой напряженной обстановке перед Отто снова неожиданно появляется Джонсон. Завершив свою миссию на китайской территории, он приехал в Японию, надеясь здесь получить необходимую информацию. Джонсон предлагает Отто принять участие в его новой работе. Теперь Отто уже знает точно, какую организацию представляет Джонсон, знает, что сотрудничество с ним означает нарушение государственных законов. Однако он без колебаний дает согласие. Отто уверен, что только этим путем можно предотвратить участие Японии во второй мировой войне, означающей для страны верную гибель.

Третий акт переносит зрителей в начало 40-х годов. Джонсон дает указание своему помощнику-радисту послать следующую шифровку: «В Японии собрана вся необходимая информация. Наша миссия на территории выполнена». Джонсон благодарит Отто за его неоценимую помощь. Происходит следующий разговор:

«О т т о. Благодарю вас, Джонсон, за ваши дружеские слова. От всего сердца благодарю. Но одновременно я испытываю какую-то пустоту... Неужели я заслужил только вашу благодарность?

Д ж о н с о н. Что вы хотите этим сказать?

О т т о. Я думал до сих пор, что мы с вами работали, помогая друг другу. Вы получали от меня информацию, необходимую для вашего дела. И я, со своей стороны,

получал от вас многие данные, необходимые мне для моего дела, для спасения родины.

Джонсон. Но удалось ли вам спасти свою родину? Я мог сообщить в Советский Союз сведения, необходимые для определения политического курса. Я сделал это для спасения не только одного Советского Союза, но и всего мира. Это определит историю всего человечества.

Отто. Я тоже горжусь тем, что принимаю участие в деле, имеющем отношение к истории всех народов. Однако я считаю свое дело незавершенным, пока не будет спасена Япония. Мне нужно спасти мою Японию, мою родину.

Джонсон. Отто, сейчас ваша родина идет к гибели, к разрушению. Неужели вы думаете, что вам одному удастся спасти ее?

Отто. Это надо сделать, Джонсон. Что бы ни случилось, я должен претворить в жизнь свою идею».

В коротком эпилоге драмы «Японец по имени Отто» действие происходит в кабинете прокурора. Отто стоит перед прокурором в арестантской одежде. Его последние слова в ответ на обвинение в шпионаже звучат гордо: «Единственное, что я хочу сказать, — это то, что я действовал как подлинный патриот Японии, хотя меня и звали именем Отто».

Пьесу Киносита поставил Дзюкити Уно. Премьера ее, состоявшаяся в Токио в 1962 году, имела большой общественный резонанс. Успех спектакля был частично продиктован и значительным интересом японцев, проявленным к давно минувшим, но актуальным событиям «дела Зорге и Одзаки». Особое внимание вызвала поставленная этим спектаклем проблема ответственности за судьбу родины. Но не следует сбрасывать со счетов и удачное сценическое воплощение пьесы. Напряженная работа режиссера над спектаклем увенчалась созданием большого, подлинно реалистического произведения. Психологическая оправданность развития характеров героев сочеталась здесь с выразительными мизансценами, эмоциональность актерской интерпретации — с четкостью режиссерского замысла. Спектакль лишен массовых сцен. Все внимание создателей спектакля сосредоточено на раскрытии внутреннего мира персонажей пьесы, динамике развития сложных событий и ситуаций. Сдержанные, на первый

взгляд обыденные диалоги действующих лиц наполнены в спектакле большим внутренним волнением и напряженностью. Драматург и театр создали для японских зрителей спектакль, призывающий к активному, серьезному размышлению над важнейшими проблемами сегодняшнего дня.

Популярности спектакля во многом способствовало и прекрасное исполнение заглавной роли артистом Осаму Такидзава. В 1966 году за исполнение роли Отто в пьесе «Японец по имени Отто» и Вилли Ломена в «Смерти коммивояжера» Миллера Осаму Такидзава был награжден премиями газет «Майнити» и «Асахи». Первая премия вручается в Японии за выдающиеся достижения в области искусства, вторая — за значительные успехи в развитии национальной культуры. Рассказывая о работе театра «Мингэй», невозможно пройти мимо Осаму Такидзава — гордости японского нового театра. Более того, театр «Мингэй» просто невозможно представить без этого прославленного артиста.

Осаму Такидзава начинает свою творческую деятельность в 1925 году в труппе театра «Цукидзи сёгэкидзё». После закрытия этого театра актер играл в пролетарской труппе «Саёку гэкидзё», затем в театре «Синкё». Почти во всех популярных спектаклях театра «Синкё», таких, как «Вулканическое плато», «Северо-восточный ветер», и других, Такидзава неизменно исполняет главные роли. Уже в это время он получает полное признание как один из талантливейших актеров японского нового театра. В 1940 году вместе с руководством театров «Синкё» и «Синцукидзи гэкидан» был арестован и Такидзава. Артист пробыл в заключении до конца 1941 года. После освобождения он вместе с семьей покидает столицу и поселяется в маленькой деревушке, где вынужден вести жизнь крестьянина. В плохую погоду, когда Такидзава не мог работать в поле, он работал над книгой «Творчество актера», которую опубликовал после войны.

В 1947 году, когда был создан театр «Минсю гэйдзюцу гэкидзё», Такидзава был среди его организаторов. С того времени и по сей день артист отдает весь свой талант, неистощимую энергию театру «Мингэй». Часто можно увидеть Такидзава и в японских фильмах и в телепостановках. Каждая встреча с артистом — большой праздник для японских зрителей. Любая работа

актера не только доставляет огромное эстетическое удовольствие, но и побуждает зрителей размышлять над глубокими социальными и философскими проблемами. Такидзава беспощадно строг и требователен к себе, его работоспособность удивительна. И сейчас, на седьмом десятке жизни, он постоянными упражнениями тренирует свое тело, сохраняя стройную фигуру и великолепную актерскую форму. Результаты его труда поразительны: Такидзава виртуозно, как первоклассный цирковой артист, владеет своим телом.

Перебирая в памяти роли, сыгранные артистом на японской сцене, порой думаешь, что каждая из них — это именно та роль, для которой рожден Такидзава. Кажется, что и рост, и голос, и глаза, и походка, и даже движение кисти его руки — все специально приспособлено для того, чтобы актеру было как можно легче, удобнее и проще принять облик своего героя. Но это только кажется. Каждая роль Такидзава — длительный, напряженный труд, мучительный творческий поиск.

На сцене театра «Мингэй» Такидзава сыграл главные роли в спектаклях «Японец по имени Отто», «Зимнее время» и «Банкет в белую ночь» Киносита, «Перед рассветом» Симадзаки, «Вулканическое плато» Кубо, «Венецианский купец» Шекспира. Уже один перечень работ Такидзава — яркое свидетельство его редкого, разностороннего таланта. Артист умеет не только создать впечатляющий внешний облик своих героев, но и показать всю сложность их внутреннего мира.

Выдающимся событием театральной жизни Японии явилось создание Осаму Такидзава образа В. И. Ленина в пьесе М. Шатрова «Шестое июля». Эта работа, осуществленная в содружестве с режиссером спектакля Дзюкити Уно к столетию со дня рождения В. И. Ленина, убедительно продемонстрировала зрелость и масштабность творческих возможностей Такидзава и принесла актеру заслуженное признание японских зрителей.

ЯПОНЦЫ АПЛОДИРУЮТ СОВЕТСКИМ ПЬЕСАМ

Большой заслугой режиссера театра «Мингэй» Дзюкити Уно является ознакомление японских зрителей с произведениями современных советских драматургов.

Советские пьесы неоднократно ставились в Японии многими режиссерами и до войны. И в пролетарских театрах и во многих других японских труппах с успехом шли пьесы Луначарского, Третьякова, Афиногенова, Киршона и других советских писателей. После войны увидели свет рампы в Японии «Под каштанами Праги» (1946), «Русский вопрос» (1952), «Русские люди» (1953) Симонова, «Платон Кречет» Корнейчука (1952 и 1954), «Нашествие» Леонова (1956). Эти спектакли были поставлены и сыграны деятелями сингэки, испытывающими большую симпатию к Советскому Союзу, к советской культуре. Однако эти пьесы по целому ряду причин не смогли получить широкого резонанса среди зрителей. Кроме нашумевшего в свое время спектакля, Маршака «Двенадцать месяцев», поставленного в театре «Хайюдза», все послевоенные постановки пьес советских драматургов в Японии были малоудачными.

Другая судьба оказалась уготованной пьесе «Иркутская история» советского драматурга Арбузова. Встречу японцев с героями пьесы Арбузова можно, пожалуй, назвать этапным событием в жизни нового японского театра, радостной встречей деятелей сингэки с произведением современной советской драматургии.

В 1960 году Дзюкити Уно, познакомившись с пьесой, приступил к ее постановке. Первый же спектакль театра вызвал восторженные отзывы японских зрителей. Вокруг «Иркутской истории» возникло много споров, диспутов, непосредственно связанных не только с данной пьесой, но и с целым комплексом проблем современной советской драматургии.

Это до некоторой степени иллюстрируется высказыванием японского драматурга Наоя Утимура об «Иркутской истории»:

«Меня уже давно занимал вопрос: почему в драматическом театре не появляется такая пьеса, которая бы ярко демонстрировала роль положительного героя в современной действительности. В этой связи мне было интересно знать, какие новые пьесы пишутся в Советском Союзе...

С точки зрения драматургической техники пьеса «Иркутская история», на мой взгляд, немного наивна. Ее не назовешь шедевром. Расстановка действующих лиц в пьесе тоже не совсем обоснована. И тем не менее пьеса покоряет своей молодостью, темпераментом,

ее оптимизм, заполняя сцену, покрывает все недостатки. От этого спектакля я получил впечатление совершенно противоположное тому «вкусу отчаяния», которое модно ныне в мире театра. Я хотел бы очень высоко оценить эту пьесу, ее свежесть...» [1].

Высказывание Наоя Утимура не исчерпывает, разумеется, всех мнений о спектакле «Иркутская история». Однако японский драматург, на наш взгляд, правильно отразил возросший интерес японцев к советской драматургии после появления пьесы Арбузова. Действительно, благодаря этому спектаклю в Японии начали проявлять больший интерес к произведениям советских драматургов. Не случайно в это время на сценах различных коллективов сингэки ставятся многие советские пьесы. Лишь в одном театре «Мингэй» вслед за спектаклем «Иркутская история» в 1963 году ставится «Неравный бой» Розова (под названием «Первая любовь»), а в следующем, 1964 году японский зритель снова смотрит арбузовскую пьесу — «Потерянный сын» (под названием «Отцы и сыновья»). Оба спектакля ставит Дзюкити Уно. Эти спектакли, правда, не имели такого успеха, какой выпал на долю «Иркутской истории», однако были тепло встречены японскими зрителями.

Подлинным триумфом театра «Мингэй» явилась постановка «Поднятой целины» М. Шолохова. Спектакль был показан в 1965 году в инсценировке П. Демина, в постановке Дзюкити Уно.

На первый взгляд восемнадцатилетние Лиза, Слава, Митя из «Неравного боя» или семья Охотниковых из «Потерянного сына» могут показаться более понятными, более близкими современным японским зрителям, чем донские казаки времен коллективизации. Однако на деле оказалось наоборот. Следует заметить, что произведения замечательного советского писателя М. Шолохова «Поднятая целина», «Тихий Дон», «Судьба человека», «Они сражались за родину» давно переведены на японский язык. Еще в 30-х годах «Поднятая целина» была одним из любимых романов передовой японской интеллигенции. Уже сам факт появления его героев на сцене театра привлек внимание

---

[1] «Мингэй но накама. Хацукой» [Друзья «Мингэй». «Первая любовь»], Токио, 1963, стр. 12 (на японском языке).

японской общественности. Спектакль ждали с интересом, нетерпением и настороженностью.

«Поднятая целина» на сцене театра «Мингэй» превзошла все ожидания. Образы русских коммунистов Давыдова (артист М. Судзуки) и Нагульнова (артист Г. Таруми), деда Щукаря (артисты А. Сано и М. Ёнэкура), сыгранные японскими актерами удивительно убедительно, с большим внутренним темпераментом, полюбились японским зрителям. Они поразили их силой убеждения, увлеченностью новой жизнью. Режиссерская работа Уно была высоко оценена. Особо отмечалось его великолепное умение создавать выразительные массовые сцены, в которых большое количество действующих лиц слиты режиссером в единый динамичный ансамбль, где каждый участник сцены не теряет своей индивидуальности.

Что касается декорационного и музыкального оформления «Поднятой целины» в театре «Мингэй», то оно кое в чем напоминало спектакль Большого драматического театра имени Горького в Ленинграде. Создатели спектакля стремились донести до зрителя атмосферу далекой России. «В оформлении этого спектакля мы позволили себе кое-что заимствовать из опыта постановки «Поднятой целины» советским театром,— писал Уно в 1965 году.—Результат был положительным. Декорации спектакля вызвали горячее одобрение наших зрителей» [1].

Были, правда, и иные мнения. Рецензент газеты «Акахата», например, писал, что музыкальное оформление спектакля слащаво, что музыка досаждает зрителю [2]. Другие критики пришли к единогласному утверждению, что музыкальное сопровождение придает спектаклю эмоциональную приподнятость, делает его более близким и понятным японским зрителям.

Постановка «Поднятой целины» имела, несомненно, огромное значение для деятельности театра «Мингэй». Она явилась своего рода проверкой зрелости всего творческого коллектива театра, его большой, заслуженной победой. «Все театры, которые будут ставить советскую пьесу,— пишет театральный критик Т. Но-

---

[1] Из письма режиссера Дз. Уно к автору книги 27 марта 1965 года.

[2] «Акахата», 1965, 25 февраля (на японском языке).

мура по поводу этого спектакля,— могут и должны отправиться в свой творческий путь с той высоты, которая была достигнута в спектакле «Поднятая целина» театром «Мингэй»[1].

ЕЩЕ РАЗ О РЕЖИССЕРАХ

В театре «Мингэй» среди старшего поколения режиссеров видное место занимает режиссер Такаси Сугавара. Сугавара — переводчик многих пьес и исследователь зарубежного театра. В театре «Мингэй» им поставлено несколько пьес западноевропейских и американских авторов. Из последних работ Сугавара наиболее удачны «Дневник Анны Франк» Гудрич и Хаккета и «Заложник» Биэна. Режиссерский почерк Сугавара отличается приподнятой эмоциональностью. Герои его спектаклей наделены сильными чувствами, яркой внешней выразительностью.

Из молодых режиссеров театра «Мингэй» наибольшую известность приобрели Сёдзи Хаякава, Хироко Ватанабэ и Мицуо Вакасуги. Сёдзи Хаякава работает в труппе театра с 1951 года. Его первая самостоятельная режиссерская работа — спектакль «Бунтующие крестьяне из Гудзё», поставленный в 1966 году,— имела большой успех, в особенности среди прогрессивных кругов японской интеллигенции. Пьеса «Бунтующие крестьяне из Гудзё» написана молодым японским драматургом Хироси Кобаяси. Он живет в провинции Гифу и работает в местном профессиональном драматическом театре «Гэкидан хагурума» («Зубчатое колесо»). Право первой постановки его пьесы, естественно, принадлежало этому театру.

В основу сюжета драмы положено знаменитое крестьянское восстание середины XVIII века в Гудзё — нынешней провинции Гифу. В те далекие времена в захолустной японской провинции против гнета феодального князя восстали тысячи бедняков-крестьян из ста тридцати поселений. Восставшие долго и мужественно боролись. На четвертом году восстания власти вынуждены были сменить феодального князя. Однако

[1] «Театоро», Токио, 1965, № 4, стр. 100 (на японском языке).

смена правителя не облегчила судьбу крестьян, все осталось по-прежнему. Обманутых бедняков снова ждали беды и лишения. Восстание было подавлено, его вожди подвергнуты жестокой казни. Но, несмотря на поражение, герои-одиночки долго еще продолжали сопротивление, призывая не складывать оружия.

Молодой режиссер Хаякава, увлеченный подлинно народной драмой Кобаяси, решил осуществить ее постановку на сцене театра «Мингэй». Он и весь постановочный коллектив работали много, упорно, с большим творческим подъемом. В результате получился интересный, волнующий спектакль. Особенно удались режиссеру массовые сцены, полные драматического напряжения и динамики.

Грустен финал спектакля. Падает редкий снег. На маленькой деревенской площади для устрашения выставлены на общее обозрение отрубленные головы вожаков крестьянского восстания. Крестьяне один за другим приходят прощаться с ними. Но вот откуда-то начинают доноситься звуки барабана. Их ритм учащается, звуки все громче, энергичнее, веселее. Это новые правители провинции Гудзё пытаются внушить крестьянам, что народ единой страны и веры должен жить тихо, мирно, все должны дружить друг с другом, независимо от своего сословного положения. Для того чтобы улучшить свою жизнь, облегчить свой тяжелый труд, нужно немногое — веселое настроение. Поэтому следует танцевать по любому поводу: «Всегда, всюду, в любую погоду, при любом настроении — танцевать. Танец — лекарство для всех, он приведет к лучшей жизни...» Сидевшие на корточках крестьяне поднимаются и начинают танцевать, сначала безучастно, механически, затем словно одержимые страшным отчаянием. Среди этого танца отчаяния и безысходности раздаются голоса борцов за народное дело. Порой их плохо слышно за грохотом барабанов, но они не умолкают. Они зовут к борьбе...

Наряду со многими восторженными отзывами о спектакле «Бунтующие крестьяне из Гудзё» были и отрицательные. В журнале «Сингэки» критики М. Ватанабэ и Т. Ивабути писали следующее: «Разумеется, нельзя не отдать должное этому спектаклю. Однако под влиянием показанных на сцене событий не испытывают ли зрители чувства глубокого уныния? Пе-

реживая трагическую гибель героев-крестьян, не лишаются ли они способности трезво размышлять, задумываться над нравственными и политическими проблемами?..»[1].

Нам думается, что сомнения Ватанабэ и Ивабути лишены основания. И сама пьеса и спектакль театра «Мингэй» несли в зрительный зал иные идеи, иной эмоциональный заряд. Свидетельство этому — до отказа заполненный зрительный зал, бурные аплодисменты японских трудящихся.

Вслед за «Бунтующими крестьянами из Гудзё» Хаякава ставит «Волков» Роллана (1966) и «Старшую сестру» Володина (1967).

Второй молодой режиссер театра «Мингэй», Хироко Ватанабэ, получила театральное образование во Франции. В 1965 году в театре «Мингэй» она впервые самостоятельно ставит пьесу «В ожидании Годо» Беккета, а в 1966 году — «Балладу о невеселом кабачке» Олби по повести Маккаллерс, в 1967 году — «Четыре времени года» Уэскера и «Электру» Еврипида.

Приступив к работе над пьесой «В ожидании Годо», одной из наиболее известных пьес авангардистского театра, «Мингэй», обращаясь к зрителям, заявляет, что его коллектив по-иному относится к этому произведению. «Театр считает пьесу,— читаем мы в брошюре, выпущенной театром к премьере,— одним из наиболее значительных произведений современной мировой драматургии». Трудно присоединиться к подобному утверждению. В пьесе «В ожидании Годо» присутствуют некоторые ситуации, образы, перекликающиеся с действительностью современного капиталистического мира: например, образы двух бродяг, совершенно оторванных от других людей, живущих вдали от человеческого общества; сатирический персонаж, эксплуататор Поццо, его слуга Лакки. Однако сочетание этих четырех персонажей в пьесе Беккета лишено всякого логического смысла. Единственное утверждение пьесы — бесполезность, бессмысленность существования человека в современном мире.

Спектакль «В ожидании Годо» на сцене театра «Мингэй» получился крайне противоречивым. Роль Владимира играл прославленный Дзюкити Уно, Эстра-

---

[1] «Сингэки», Токио, 1966, № 4 (на японском языке).

гона — молодой одаренный артист Масаканэ Ёнэкура. Однако даже талантливые исполнители не спасли пьесу. Артисты театра «Мингэй», воспитанные на образцах реалистической драматургии, владеющие в совершенстве искусством актерского перевоплощения, верные творческому принципу психологической мотивировки сценического поведения героев, безуспешно старались отыскать в действиях персонажей пьесы хотя бы крупицу логического смысла. Смотреть спектакль «В ожидании Годо» было грустно.

Весь творческий опыт театра «Мингэй» свидетельствует о реалистических путях его развития. Вполне закономерны искания, эксперименты коллектива в целях разнообразия, обогащения своей творческой палитры. Однако спектакль «В ожидании Годо» вряд ли можно рассматривать в этом плане. Подобный «эксперимент» мог увести театр в сторону от основного пути. Театр больше потерял, чем приобрел.

Третий молодой режиссер театра — Мицуо Вакасуги. Впервые Вакасуги осуществил постановку драматического спектакля в 1966 году — это «Мой бедный Марат» Арбузова. Вторая его работа — постановка пьесы «Звездное небо над пастбищем» Кояма (1967). Режиссер не новичок в японском кино и телевидении. За его плечами большой опыт работы в киностудиях страны, в том числе и в киностудии театра «Мингэй» — «Мингэй эйгаша».

Работа артистов и режиссеров нового японского театра в кино, на радио и телестудиях часто выручала их в трудные минуты жизни. Материальное положение деятелей сингэки и многих театральных трупп нового японского театра остается по-прежнему сложным и напряженным. Если такие крупные коллективы, как «Мингэй» и «Хайюдза», располагают возможностью кое-как покрыть свой дефицит за счет внутренних средств, то большинство других профессиональных трупп вынуждено постоянно думать о заработке вне театра. Обычно администрация договаривается об участии своих актеров в различных радио-и телепередачах. Тогда в кассу театра отчисляется определенный процент с гонорара, заработанного актерами на радио и телевидении. Поскольку главной причиной выступления деятелей сингэки на экране и в эфире является материальный стимул, то принято обычно считать

работу подобного рода делом второстепенным, малоинтересным в художественном отношении.

Театр «Мингэй» противопоставляет этой точке зрения свое собственное мнение: он считает, что работа как в киностудии, так и в театре одинаково важна и полезна для актера. С этой целью театр организовывает свою собственную киностудию. Открытие ее состоялось в 1951 году. Во главе режиссерской группы встал Дзюкити Уно. Студия выпускает полнометражные художественные и телевизионные фильмы. Среди них — «Дети из Хиросимы», «Маленькие разведчики», получившие многие премии на международных кинофестивалях. Противостоя крупным монополистическим кинокомпаниям, студия театра «Мингэй» вынуждена вести свою работу в крайне сложных условиях. Особые трудности она испытывает с организацией кинопроката.

Так, развивая свою деятельность во многих направлениях, театр «Мингэй» неустанно ищет новые театральные формы, совершенствует исполнительское мастерство своей труппы, расширяет зрительскую аудиторию. Многое театру уже удалось сделать: в настоящее время, по количеству зрителей, просмотревших спектакли театра, «Мингэй» занимает первое место среди коллективов сингэки. В течение всего сезона труппа театра показывает свои спектакли не только в столице, но и в других городах. Артисты театра посетили буквально каждый уголок страны. Активная деятельность театра логически подводит коллектив к мысли о переходе на репертуарную систему. И хотя творчески театр уже давно подготовлен к этому, у него нет собственной сценической площадки.

В доме «Мингэй» на улице Аояма, где разместилась большая творческая семья из двухсот десяти человек, с раннего утра до глубокой ночи кипит бурная деятельность. Прочно оставаясь на реалистических позициях, создавая жизненные, правдивые спектакли с сильным социальным звучанием, театр неустанно ищет новое в искусстве, созвучное времени, запросам современных зрителей. Несмотря на отдельные неудачи, коллектив театра «Мингэй», возглавляемый талантливым художником Дзюкити Уно, занимает значительное место в театральной жизни страны. «Мингэй» — один из лучших театров сингэки — достойно представляет демократическое направление в современном искусстве Японии.

ТЕАТР „БУНГАКУДЗА"

ЦИТАДЕЛЬ «ЧИСТОГО» ИСКУССТВА

Вагон, который доставил вас от театра «Хайюдза» в театр «Мингэй», следует далее, словно по заказу, прямо к театру «Бунгакудза». Перед вами еще один большой коллектив сингэки. И хотя магистраль как бы символически связывает все эти три театра воедино, «Бунгакудза» существенно отличается от двух других своих собратьев.

«Бунгакудза» — самый старший по возрасту из коллективов нового японского театра. Однако, несмотря на это, младшие театры «Хайюдза» и «Мингэй» шагают по тернистым тропам творчества куда более твердым и уверенным шагом. Для этого есть свои причины. Чтобы должным образом разобраться в них, следует оглянуться назад, на весь сложный и извилистый творческий путь театра.

Театр «Бунгакудза» (Литературный театр) был организован в 1937 году. В напряженной общественно-политической обстановке конца 30-х годов руководители вновь созданного коллектива заявили о своих творческих устремлениях и планах следующее: «Мы не при-

знаем узкий, схоластический и политический подход к театральному искусству. Мы хотим создавать в нашем театре такие спектакли, которые явились бы своего рода развлекательной пищей для японских интеллигентов. Преодолевая консерватизм, существующий в старом театральном мире, творческую ограниченность пролетарского направления сингэки, мы стремимся создать театральное искусство, которое могло бы стать близким настроению наших современников. Наш театр обращается к своим современникам, образованным японцам...»[1].

Организаторы театра, три известных японских писателя — М. Кубота (1889—1963), К. Кисида (1890—1954) и Т. Ивата (1893—1969) — стремились, как это видно из декларации, создать своего рода цитадель «чистого», аполитичного искусства. При основании «Бунгакудза» в состав его труппы вошли многие деятели сингэки, недовольные работой театров «Синкё» и «Синцукидзи гэкидан» — театров больших общественных задач, стремившихся к утверждению реалистического направления на японской сцене.

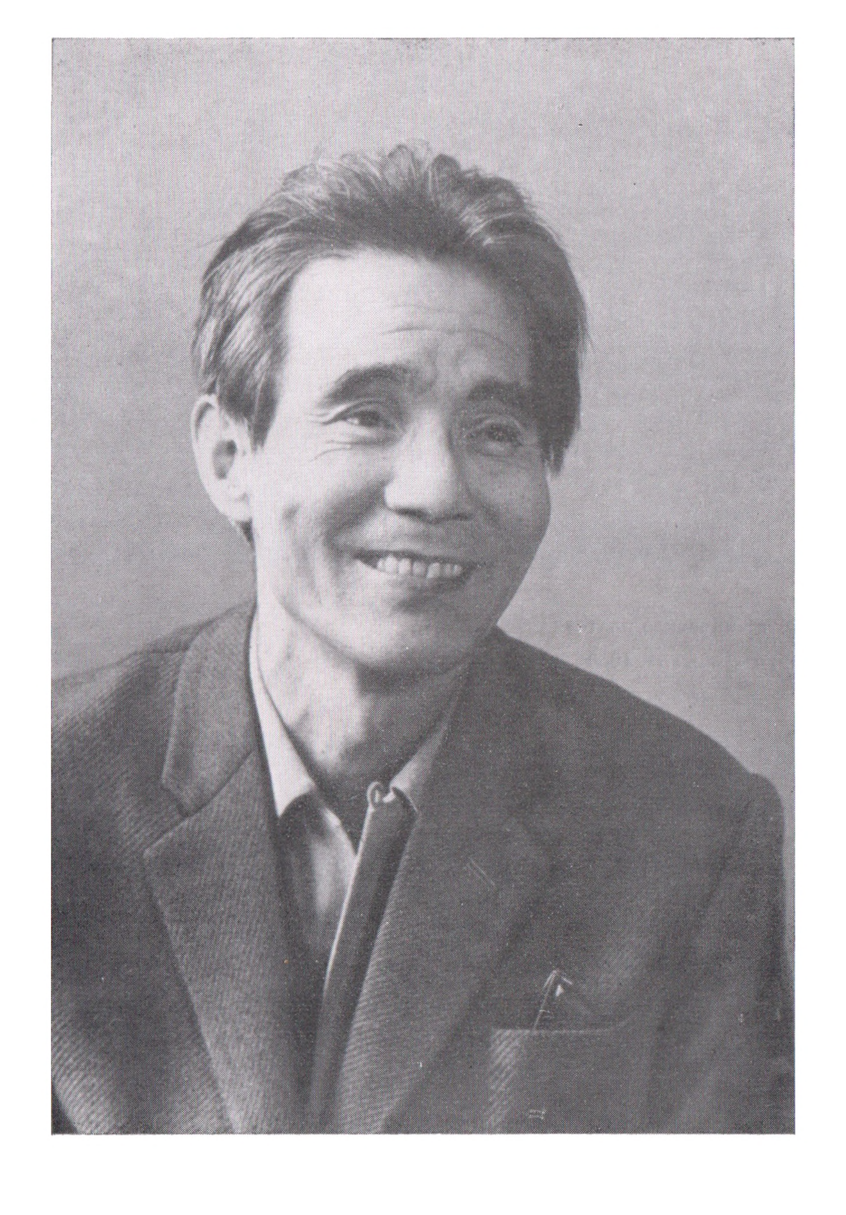
Центром труппы были супруги Кёсукэ Томода и Акико Тамура (им не пришлось, к сожалению, даже выступить в первом спектакле — Томода погиб на фронте, а его жена в знак траура по мужу покинула сцену), артисты бывшего театра «Цукидзи сёгэкидзё» — Харуко Сугимура, Нобуо Накамура, Сэйдзи Миягути и другие. Литературно-постановочную часть театра составляли режиссеры Итиро Кавагути, Итиро Инуи и драматурги Юси Кояма и Тикао Танака. В таком составе театр «Бунгакудза» начал свою работу.

Первый спектакль состоялся в марте 1938 года. В программу одного вечера были включены три пьесы: «Великолепная женщина» К. Моримото, «Домашний мир» Ж. Куртелина, «Кнок, или Торжество медицины» Ж. Ромена. Три первых представления собрали полный зал, однако в реакции зрителей ощущалась сдержанность и настороженность.

«Действительно, наш первый спектакль был неудачным,— писал в то время один из основателей театра, Ивата,— нам, честно говоря, нечем было похва-

---

[1] «Сэкай но энгэки» [«Театры мира»], т. 5, Токио, 1966, стр. 174 (на японском языке).



Дзюкити Уно.
Художественный руководитель
театра «Мингэй»

«Вулканическое плато»
С. Кубо.
Театр «Мингэй». 1960

«Японец по имени Отто»
Дз. Киносита.
Театр «Мингэй». 1962.
Слева направо:
Джонсон — М. Симидзу,
Отто — О. Такидзава

«Японец по имени Отто»
Дз. Киносита.
Театр «Мингэй». 1962.



«Японец по имени Отто»
Дз. Киносита.
Театр «Мингэй». 1962.
Отто — Осаму Такидзава

«Исчез человек» К. Охаси.
Театр «Мингэй». 1963.
Слева: Кондо — Т. Наито

«Исчез человек» К. Охаси.
Театр «Мингэй». 1963.
В роли господина К.— К. Син

«Бунтующие крестьяне из Гудзё» Х. Кобаяси.
Театр «Мингэй». 1965

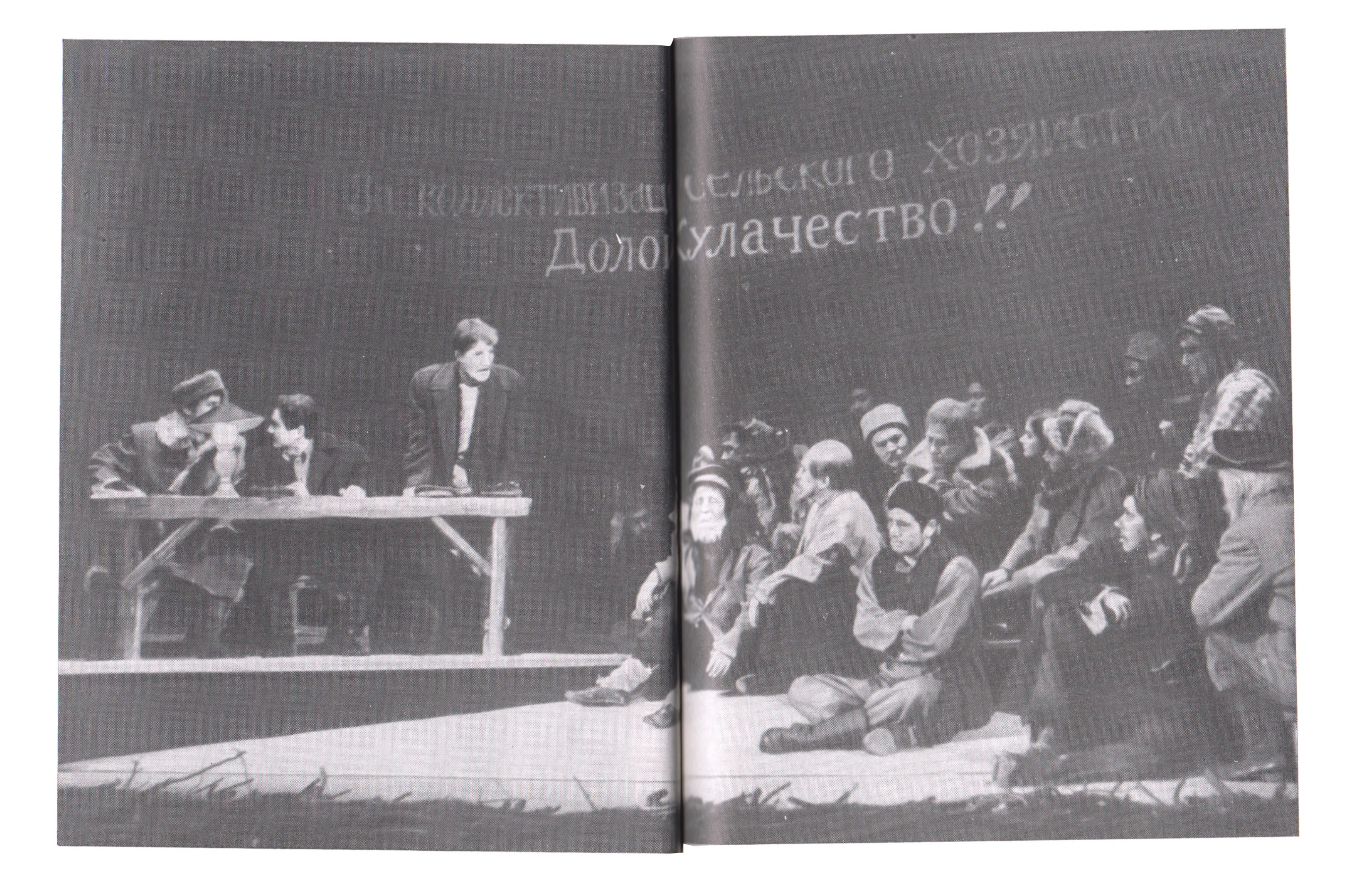
«Власть тьмы» Л. Толстого.
Театр «Мингэй». 1954



«Последние» М. Горького.
Театр «Мингэй». 1956

«На дне» М. Горького.
Театр «Мингэй». 1960

«Иркутская история»
А. Арбузова.
Театр «Мингэй». 1961



«Поднятая целина»
по М. Шолохову.
Театр «Мингэй». 1965

«Поднятая целина»
по М. Шолохову.
Театр «Мингэй». 1965

«Неравный бой» В. Розова.
Театр «Мингэй», 1963

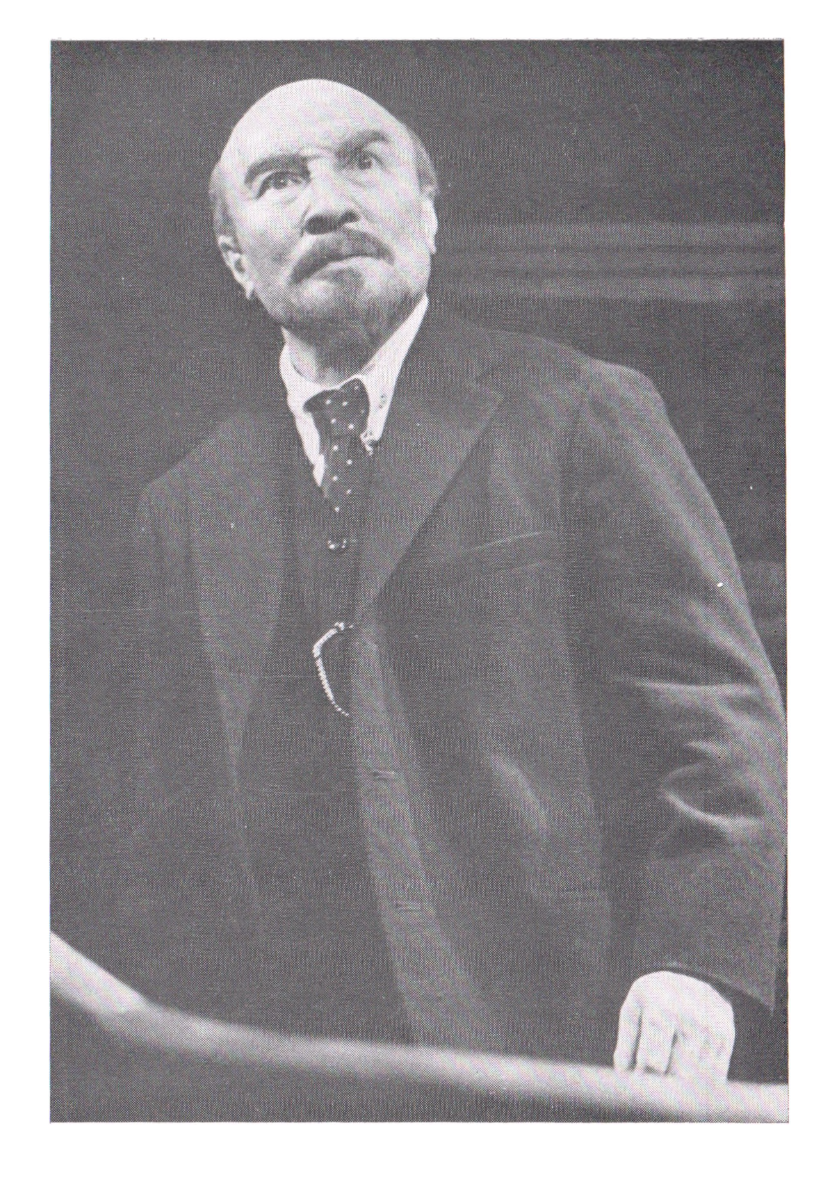
«Потерянный сын» А. Арбузова.
Театр «Мингэй». 1964



«Старшая сестра» А. Володина.
Театр «Мингэй». 1967



Театр «Мингэй». 1966
А. Арбузова.
«Мой бедный Марат»



«Шестое июля» М. Шатрова.
Театр «Мингэй». 1970.
В роли В. И. Ленина —
Осаму Такидзава

статься. Однако тон театральных рецензий был настолько недружелюбным, издевательским, что не сумел скрыть предвзятого отношения их авторов к нашему театру и его организаторам»[1].

Думается, что причина подобной реакции общественности на работу нового театра имела глубокие корни. В этой связи немалый интерес представляет высказывание о работе театра, сделанное в 1965 году актером Харукадзу Китами, ярым сторонником «чистого» искусства. Защищая свои позиции, он откровенно нападает на передовое театральное искусство того времени: «Театр «Бунгакудза» услышал похвалы в свой адрес только в следующем году, когда в феврале месяце был поставлен спектакль «Мариус» Паньоля. В том же году театр «Синцукидзе гэкидан» отпраздновал свой десятилетний, а театр «Синкё» — пятилетний юбилей. Это было время полного главенства социальной линии в искусстве нового японского театра, представленного этими двумя коллективами. В такой обстановке к искусству сцены относились однобоко, тенденциозно, и, естественно, критиковали спектакли театра «искусства для искусства» за отсутствие в них определенного политического взгляда на явления, за безыдейность»[2].

Китами подтверждает, что театр «Бунгакудза» с первых дней своего существования шел по пути «чистого» искусства, далекого от злободневных, жгучих проблем реальной японской действительности. Передовая японская общественность и прогрессивные деятели сингэки, противостоявшие темной силе фашизма, критиковали аполитичную позицию театра.

Мы далеки от мысли видеть в спектаклях театров «Синкё» и «Синцукидзи гэкидан» свой идеал театрального представления. Но тем не менее эти творческие коллективы уже тогда ставили перед собой и не только ставили, но и старались решать сложные проблемы создания подлинно художественной формы театрального спектакля в сочетании с острой социальной направленностью. До 1940 года театры «Синкё» и «Синцукидзи гэкидан» представляли передовые тенденции в развитии нового японского театра. Когда в 1940 году

---

[1] Т. Ибараки, Нихон сингэки сёси [Краткая история сингэки Японии], стр. 98.

[2] «Сэкай но энгэки» [«Театры мира»], т. 5, стр. 175.

эти театры были закрыты, театр «Бунгакудза» продолжал по-прежнему поставлять «развлекательную пищу для японских интеллигентов».

Однако по мере усиления милитаризма и театру «Бунгакудза» приходится трудно. Репертуар всецело определяет цензура; даже на постановку пьесы Мериме «Карета святых даров» театр не мог получить разрешения. На сцене «Бунгакудза» играются пьесы европейских драматургов, таких, как Вилдрак, Паньоль. «Предложение» Чехова шло в переделанном на японский манер виде: действующие лица носили японские имена, место действия чеховской миниатюры тоже было перенесено в маленькую японскую деревушку.

Как в свое время в театрах «Синкё» и «Синцукидзи гэкидан», родились «свои» драматурги — Сакаэ Кубо, Эйдзиро Хисаита, так и вокруг театра «Бунгакудза» группировались литераторы, приверженцы журнала «Гэкисаку» («Драматургия»). И театр и драматурги, сознательно уходя от политических проблем, все свое внимание сосредоточивали на создании спектаклей высокопрофессионального мастерства.

В годы войны театр «Бунгакудза», единственный оставшийся целым коллектив сингэки, продолжал свою работу в Токио. Но и ее пришлось прервать. В 1945 году театр был вынужден присоединиться к Союзу передвижных театров и выехать в провинцию Исикава. День конца войны коллектив театра «Бунгакудза» встречает в провинции. Через несколько месяцев, возвратившись в столицу, ведущие артисты театра принимают участие в первом послевоенном спектакле сингэки — «Вишневый сад», о котором мы уже рассказывали.

После войны коллектив «Бунгакудза» решает начать новую творческую жизнь. Но как ее начать? С чего начать? «В то время, сразу после войны, все старое считалось малоценным,— вспоминает актриса Харуко Сугимура.— У нашего театра было очень трудное положение: в отличие от других коллективов сингэки наша труппа работала и до войны и в войну. С окончанием войны в стране оживились левые силы. Наш театр, не ориентировавшийся ни на левых, ни на правых, стал объектом резкой критики с обеих сторон...»[1].

---

[1] Т. Ибараки, Нихон сингэки сёси [Краткая история сингэки Японии], стр. 113.

Коллектив театра «Бунгакудза» испытывал растерянность, смятение. Для первой послевоенной постановки в марте 1946 года театр наконец выбрал пьесу «Река» Кацуити Вада, социального драматурга левого направления. К сожалению, здесь театр постигает неудача. Спектакль «Река» провалился. Вслед за этим один из основателей театра, Ивата, призывает коллектив вернуться на старые позиции: «Театру необходимо снова провозгласить принцип «чистого» искусства и твердо придерживаться его»[1].

В решающий момент, когда в стране каждая творческая организация так или иначе серьезно анализировала пройденный путь и обдумывала будущие планы, театр «Бунгакудза» решил продолжать свой прежний курс. На сцене театра снова появляются пьесы Паньоля, Вильдрака, Ромена, Куртелина.

«ЖИЗНЬ ЖЕНЩИНЫ»

Среди последующих работ театра мы хотели бы особо остановиться на возобновленном спектакле «Жизнь женщины» Каору Моримото, премьера которого состоялась в 1945 году.

Из большого числа авторов, сотрудничавших в довоенное и военное время с театром «Бунгакудза», следует выделить талантливого японского драматурга Каору Моримото (1911—1946). Моримото посвятил всю свою недолгую жизнь драматургии и театру «Бунгакудза».

Из многочисленных работ Каору Моримото для театра «Бунгакудза» (оригинальные произведения, переводы иностранных пьес, инсценировки романов) самой значительной является драма «Жизнь женщины». Пьеса, созданная в тяжелые военные дни, стала любимым детищем писателя. Даже уходя в бомбоубежище, он не расставался с рукописью, постоянно ее совершенствуя.

«Жизнь женщины» была последней работой драматурга. После премьеры спектакля, тяжело заболев, он покинул военный Токио. Только после войны, лежа в

---

[1] Т. Ибараки, Нихон сингэки сёси [Краткая история сингэки Японии], стр. 114.

постели, Моримото переписал свою драму заново, вернее, написал ее так, как хотел это сделать в военные годы. Умер Моримото в октябре 1946 года.

Сюжет драмы следующий. Девушка-сирота, случайно попавшая в богатую японскую семью, благодаря стечению обстоятельств становится хозяйкой огромного дела. Всю свою жизнь она посвящает умножению богатства и процветанию семьи. Энергичная, волевая, она становится президентом компании, развертывает большой бизнес. Однако вся жизненная энергия героини тратится на то, что уже само по себе обречено на гибель. Вечная погоня за деньгами, нечестные махинации оттолкнули от нее мужа и дочь. Ради бизнеса героиня передала в руки полиции брата своего мужа, которого любила до замужества. Финал пьесы — крах всех идеалов героини. Ее коммерческое предприятие, процветавшее благодаря военным доходам, рухнуло. Одна, потерявшая семью и дом, стоит она среди руин.

Правда, на премьере, показанной еще в апреле 1945 года, японские зрители увидели другой вариант пьесы. В обстановке военного времени, естественно, были недопустимы какие-либо критические высказывания в адрес японского милитаризма. В первом варианте пьесы эти настроения лишь угадывались, додумывались зрителями. Военные и политические события были фоном, на котором разворачивалась жизнь героини, формировалось ее мировоззрение. Все свое внимание автор сосредоточил на личной судьбе героини, трагедии ее жизни.

Премьера спектакля была назначена на март 1945 года в помещении театра «Цукидзи сёгэкидзё». К несчастью, помещение этого театра сгорело 10 марта во время бомбардировки, разрушившей почти весь центр города. Премьера была перенесена на апрель на сцену уцелевшего токийского кинотеатра.

Естественно, что в то время спектакль «Жизнь женщины» не смог стать большим событием. Тем не менее те немногие зрители, которым удалось присутствовать на премьере спектакля, вспоминают его исключительно тепло. Они увидели в произведении Моримото предвестника лучших времен. «Из-за воздушной тревоги, которая задержала меня дома, я попал на спектакль поздно и смотрел его только со второй картины первого акта,— писал театральный критик Ц. Андо.— Боясь,

что из-за частых воздушных тревог мне не удастся приехать в театр посмотреть пьесу с самого начала, я попросил у постановщика спектакля Мантаро Кубота сценический экземпляр пьесы. Получив его, я поехал домой. В пути из окна трамвая вдруг увидел ветви распустившейся цветущей сакуры. Ее вид меня обрадовал. Мне подумалось: только что увиденный спектакль «Жизнь женщины» в театре «Бунгакудза» — тоже цветущая сакура в разрушенном Токио...».

Очень интересен тот факт, что среди многочисленных постановок пьес японских и западноевропейских драматургов на сцене «Бунгакудза», в большей степени отвечающих направлению театра, чем произведение Моримото, «Жизнь женщины» оказалась самой долговечной. После удачного возобновления в 1947 году театр до сего времени постоянно обращается к этому спектаклю.

Небезынтересно мнение уже известного нам театрального критика Ц. Андо о новой постановке «Жизнь женщины» на сцене театра «Бунгакудза».

«Сейчас в пьесе благодаря внесенным автором изменениям тема жизни героини пьесы, японской женщины, стала намного яснее. Правда, в фабуле драмы существует опасность — еще один шаг и она может превратиться в банальную историю. К счастью, этого не происходит... Вторая половина пьесы, где показаны сложные жизненные ситуации, внутренний мир героев,— большая удача автора. Хотя эти изменения в пьесе автор сделал после войны, однако мы поняли, что они возникли отнюдь не по причине приспособленчества к новым временам»[1].

Драматург писал героев своей пьесы, заранее имея в виду определенных исполнителей. Роль героини была специально написана для актрисы театра Харуко Сугимура. Труппа театра объехала с этим спектаклем всю Японию. И всюду «Жизнь женщины» вызывала восторженный прием зрителей. В 1968 году спектакль был показан в пятисотый раз. Это небывалый рекорд для спектакля сингэки.

Пьесу «Жизнь женщины» увидели и зрители за рубежом. В частности, она была переведена на русский

---

[1] С. Курабаяси, Сингэки нэндайки [Хроника сингэки], стр. 81—82.

язык и в 1959 году показана в Московском академическом театре имени Маяковского в постановке японского режиссера И. Окада под названием «Украденная жизнь».

НАЧАЛО 50-х ГОДОВ

На рубеже 50-х годов театр «Бунгакудза» наряду с демонстрацией основных спектаклей начинает работу над специальным циклом «Изучение французского театра». Цикл должен был помочь театру изучить классическую и современную драматургию Франции. Артисты играли отрывки из пьес, слушали лекции по истории французского театра, консультировались у специалистов. На первом этапе театр выбрал французскую классику: Мольера, Бомарше, Мюссе, Ростана. В дальнейшем из коллектива, занятого работой над циклом, возникает «Ателье при театре «Бунгакудза». Наряду с основными спектаклями театра в репетиционном зале стали показываться работы «Ателье». Затем «Ателье» обращается к современной французской драматургии. На сцене одна за другой появляются пьесы Сартра, Камю, Ануя, Жироду.

В эти же годы вокруг театра «Бунгакудза» сплотилась группа начинающих японских драматургов — Сейити Ясиро, Митио Като, Цунэари Фукуда. Они создали для театра немало произведений. Однако то обстоятельство, что эти драматурги связали свою судьбу именно с театром «Бунгакудза», а не с другими театрами, например «Мингэй» или «Хайюдза»,— говорит о характере их работ. 50-е годы — время американской оккупации Японии и бурного подъема демократического движения широких народных масс против реакционной политики правящих кругов, время свершения многих острых политических событий внутри страны и на международной арене — не оставляют на творческом курсе театра «Бунгакудза» каких-либо заметных следов. Правда, внутри коллектива начинают раздаваться робкие голоса недовольства позицией театра.

В 1954 году театр «Бунгакудза» ставит «На дне» Горького. Сколько раз на японских сценах была показана эта полюбившаяся японским зрителям пьеса! Один из основателей театра «Бунгакудза», постановщик спектакля «На дне» Кисида, так говорил о своих

планах сценического воплощения произведения М. Горького: «В отличие от многочисленных предыдущих постановок «На дне», показывающих безысходность и отчаяние, мы собираемся создать оптимистический спектакль. Мы хотим показать на сцене людей, которые, находясь на «дне жизни», не теряют оптимизма, надежды и веры в завтрашний день. Мы видим этот оптимизм в русском национальном характере...» [1].

Стремление постановщика создать значительный, мажорный спектакль заслуживает похвалы. Однако сценическая реализация творческих планов режиссера оказалась в противоречии с первоначальным замыслом. Рецензия на премьеру спектакля, появившаяся в свое время в газете «Асахи», — красноречивое этому свидетельство: «В первом и втором актах сцена театра представляет собой что-то вроде салона под названием «На дне». Бродяги и голодранцы шутят, иронизируют, занимаются светской болтовней. Спектакль обнаружил несостоятельность режиссера в работе над горьковской драмой» [2].

ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН

Год 1963-й принес театру «Бунгакудза» значительные перемены. В самом начале года, когда актеры еще играли традиционный новогодний спектакль, совершенно неожиданно для руководства двадцать девять ведущих артистов театра подали заявление об уходе. В их числе были такие артисты, как Хироси Акутагава, знаменитый японский Гамлет, игравший на сцене театра главные роли, Киоко Кисида, дочь одного из основателей театра, и многие другие. Ушли артисты, составлявшие центральное ядро труппы. В тот же день, выступая перед представителями прессы, они объяснили свой уход тем, что театр «Бунгакудза» утерял дух знаменосца «чистого» искусства, и объявили об организации нового театрального коллектива — «Кумо» («Облако»). Директором и художественным руководителем вновь организованного театра стал Цунэари Фукуда,

---

[1] С. Курабаяси, Сингэки нэндайки [Хроника сингэки], стр. 344.

[2] «Асахи», Токио, 1954, 7 марта (на японском языке).

который до этого времени сотрудничал с театром «Бунгакудза» как драматург, режиссер и литературный консультант.

Раскол театра вызвал, естественно, большой шум. Японская общественность была взволнована: театр «Кумо» был объявлен филиалом «Гэндай энегеки кёкай» — Института современного драматического искусства. Этот институт был организован благодаря поддержке «Фонда Азии», существовавшего на средства США и финансовых кругов Японии. Деятели японского нового театра, считая, что раскол театра «Бунгакудза» и образование театра «Кумо» не обошлись без явного вмешательства реакционных сил, были обеспокоены дальнейшей судьбой сингэки.

Что же, собственно, привело театр «Бунгакудза» к расколу? Какие обстоятельства способствовали этому? Такие вопросы задавали себе в то время многие.

Не следует забывать, что в театре «Бунгакудза» уже длительное время назревали крупные разногласия, пока обострившиеся противоречия не сделали невозможным продолжение дальнейшей работы.

Рожденный под знаменем эстетствующего «искусства для искусства», театр сознательно отделил себя от социальных проблем японской действительности, реальной жизни своих современников. Даже тогда, когда японский народ переживал самые темные дни американской оккупации, когда передовая японская интеллигенция пользовалась любой возможностью для выражения своего протеста оккупационному режиму, театр «Бунгакудза» жил вне общих национальных интересов, замкнувшись в своих чисто профессиональных проблемах.

Характерен, например, такой красноречивый факт: в работе Конгресса деятелей японского нового театра, организованного в 1960 году в знак протеста против заключения японо-американского договора безопасности, принимали участие тридцать девять театральных коллективов. Среди них не было театра «Бунгакудза». В работе Конгресса участвовали лишь отдельные члены труппы, в частности Харуко Сугимура.

Вспоминая впоследствии события этих лет, артистка писала: «Руководство театра не разрешало актерам принимать участие в какой-либо политической акции... Те артисты, которым борьба против японо-

американского договора не была безразличной, присоединились к ней как частные лица. Все это наложило свой след на дальнейшую судьбу нашего театра»[1].

Внутри театра все больше росло недовольство. Творческий коллектив театра «Бунгакудза» в сложившейся обстановке не пришел к единому мнению о перспективах развития всего коллектива. Одни видели свой путь в служении демократическим, прогрессивным идеалам, другие — в созидании «чистого» искусства, отрешенного от современных социальных проблем. Раскол театра стал логической необходимостью. В этой ситуации Фукуда, увлеченный идеей создания своего «подлинно художественного» театра, приобретает известную популярность. К нему примыкают все недовольные актеры «Бунгакудза».

Своим уходом из труппы сторонники Фукуда почти обрекли театр «Бунгакудза» на гибель. Однако критическое положение, в котором оказался театр, не прошло мимо внимания японской общественности. В майском номере журнала «Театоро» за 1963 год было опубликовано обращение прогрессивных представителей японской культуры по поводу событий в театре «Бунгакудза». В обращении, озаглавленном «Госпоже Харуко Сугимура», выражалась готовность активно помочь театру в восстановлении труппы и дальнейшей творческой деятельности. Обращение подписали видные представители различных областей японской культуры: режиссеры Корэя Сэнда, Дзюкити Уно, Томоёси Мураяма, артисты Осаму Такидзава, Ясуэ Ямамото, драматурги Тайдзюн Такэда, Дзюндзи Киносита, композитор Косаку Ямада, кинорежиссер Киёхико Усивара и многие другие.

Хотя с творческим курсом театра «Бунгакудза» были согласны далеко не все деятели сингэки, подписавшие обращение, тем не менее они не могли оставить без помощи и без моральной поддержки старейший коллектив и великолепную актрису Харуко Сугимура, находящихся в крайне тяжелом положении. К тому же в мае скончался один из основателей и руководителей театра — М. Кубота и ушел из театра другой его основатель — Т. Ивата. Таким образом, обстановка

---

[1] Харуко Сугимура, Дзибун дэ эранда мити [Путь, выбранный мною], Токио, 1968, стр. 177 (на японском языке).

еще более обострилась. «Коллектив «Бунгакудза», по словам Сугимура, впервые ощутил необходимость принять определенное самостоятельное решение, словно из детства, наконец, шагнул в юность...».

Последующие события подтвердили назревшую необходимость раскола труппы «Бунгакудза». В конце 1963 года театр демонстративно покинула еще одна группа актеров во главе с режиссером Т. Муцуура и драматургом С. Ясиро. Поводом к их уходу послужил отказ основной части труппы от работы над пьесой широко известного в Японии своей приверженностью к антикоммунизму и реваншизму писателя-реакционера Юкио Мисима. Вдохновитель ультраправого движения, провозгласивший целью своей жизни возрождение «самурайского духа» и милитаристкой системы, Мисима в пьесе «Радостные звуки кото» изобразил события «дела Мацукава» в свете официальной полицейской версии, пронизанной непримиримой ненавистью к коммунистам, прогрессивным силам Японии. Поэтому, несмотря на то, что работа над пьесой уже была начата, часть актеров отказалась в ней участвовать. В это время Харуко Сугимура отсутствовала, совершая турне по Советскому Союзу и европейским странам. Вернулась она в Токио в конце года. На ближайшем совещании работников театра с ее участием было решено прекратить работу над пьесой Мисима «Радостные звуки кото» на том основании, что она проповедовала антикоммунистические идеи.

После второго раскола «Бунгакудза» начал свою работу спектаклем «Три сестры» Чехова. Премьера состоялась в новом, 1964 году. Состав театра значительно уменьшился, но обновился за счет молодых актеров. Из тех, кто участвовал в создании театра в 1937 году, осталось только четверо. Спектакль «Три сестры» японские зрители ждали с опасением. Справится ли театр? Спектакль, на радость друзей театра, получился хороший.

Режиссер Симамура, неоднократно ставивший чеховские произведения на японской сцене, так оценил спектакль: «Три сестры» в театре «Бунгакузда», я бы сказал, заметное достижение в послевоенной истории чеховских постановок в Японии...»[1]. К факторам, обус-

[1] «Театоро», Токио, 1964, № 5, стр. 62 (на японском языке).

ловившим удачу этой постановки, Симамура относит следующие: во-первых, все члены труппы воодушевлены единым стремлением доказать жизнеспособность своего театра; во-вторых, постановщик, Итиро Инуи, смело взяв в столь ответственный момент жизни театра пьесу Чехова, в своей работе умело, творчески использовал традиции мхатовского спектакля, с которым он познакомился на гастролях МХАТ в Японии.

В 1965 году режиссер Итиро Инуи ставит вторую чеховскую пьесу — «Чайка». Харуко Сугимура, прекрасно игравшая роль Аркадиной, снова заслужила высокую похвалу японских театральных критиков.

Предшествующие события послужили для коллектива «Бунгакудза» серьезной причиной для пересмотра своей творческой платформы, заставили думать о будущем. Однако было бы преувеличением считать, что театр после этих событий стал последовательно провозглашать со своей сцены прогрессивные идеи, сознательно бороться за создание передового искусства.

Театр и в настоящее время считает своим долгом поставлять зрителям «высокохудожественную развлекательную духовную пищу». Правда, в 1963 году в труппе театра появляется режиссер Коити Кимура, дебютировавший спектаклем «Кухня» Уэскера. С его приходом в репертуаре театра стали появляться пьесы, которые вряд ли были бы поставлены на сцене «старого» театра «Бунгакудза». Из пьес подобного рода следует отметить «Тени в горах» (1966) и «Морской рев» (1967) популярного писателя-реалиста Цутому Миниками. Эти произведения принесли в театр новую, непривычную для «Бунгакудза» тематику, новых героев.

Пьеса «Тени в горах» посвящена тяжелой жизни бедняков современной Японии. У них ничего нет — ни крова, ни денег. В пьесе рассказывается о строительстве водопровода. Из-за его сооружения бедняки лишились единственного своего достояния — клочка земли, где они разводили шелковичных червей. Первый благотворительный акт деятельности муниципалитета оказался для бедняков хитрой ловушкой...

«Морской рев» — рассказ о трагической жизни рыбаков захолустной японской деревушки. Рыбаки бедны, неграмотны, грубы. У них нет ничего, кроме забот — надо тяжелым трудом зарабатывать хлеб насущный.

Драматургическая техника обеих пьес далека от идеала. Растянутость действия, некоторая сентиментальность пьес не были преодолены и на сцене. Оба спектакля вряд ли могли в полной мере претендовать на то, что они сказали новое слово в искусстве сингэки. Но гуманизм этих пьес вызвал очень теплый прием зрителей. Критика также положительно оценила работу режиссера Кимура. Критик Х. Очи, например, писал по поводу спектакля «Морской рев» в журнале «Театоро»: «Для театра «Бунгакудза» был необходим именно такой опыт сплочения всех своих творческих сил в масштабный спектакль...».

Если считать появление режиссера Коити Кимура на сцене «Бунгакудза» вестником нового направления в работе театра, то не следует и забывать о том, что в его репертуаре остается много типичных для прежнего направления спектаклей. К ним относятся «Безвредные ядовитые средства» (1965) и «Пятеро Моёно» (1967) Ийдзава, «Скандальная семья» Моримото (1966).

Спектакль «Трамвай «Желание» Т. Уильямса впервые появился на сцене театра в 1953 году в постановке режиссера И. Кавагути. С тех пор уже пятый раз театр возвращается к нему, и каждый раз спектакль приносит полный сбор. В репертуаре театра «Бунгакудза» по количеству представлений «Трамвай «Желание» занимает второе место после спектакля «Жизнь женщины» (около 400 спектаклей до конца 1967 года).

Зрительская организация «Томин гэкидзё» («Театр жителей столицы») сообщает, что среди спектаклей разных театров, показанных ее членам с апреля 1966 по март 1967 года, «Трамвай «Желание» назван всеми самым любимым спектаклем. Зрительская организация «Роэн» также называет этот спектакль наиболее популярным среди постановок сингэки, показанных с июля 1966 по декабрь 1967 года. Популярности спектакля во многом способствует огромная любовь зрителей к актрисе Харуко Сугимура, великолепно исполняющей главную роль. Организация «Токио Роэн» в 1966 году по случаю своего десятилетнего юбилея установила ежегодную награду самой популярной актрисе и актеру. Первая премия была присуждена Харуко Сугимура за прекрасное исполнение ролей в спектаклях «Тени в горах», «Трамвай «Желание», «Сирано де Бержерак» и «Скандальная семья».

В 1966 году театр «Бунгакудза» показал на большой сцене «Носорогов» Ионеско. Постановку осуществила режиссер и актриса театра Тэруко Нагаока. После учебы в Париже Нагаока еще в 30-х годах возглавляла Театр комедии в японской столице. В работе театра «Бунгакудза» она принимает участие почти с момента его организации. В последние годы Нагаока с успехом работает и как актриса и как режиссер. За постановку спектакля «Ячменный суп с курицей» Уэскера и исполнение роли Сары Нагаока удостоена премии «Фестиваля искусства» за 1964 год.

Рассказывая о замысле «Носорогов», Нагаока подчеркивала, что она всегда испытывала странное ощущение, когда смотрела иностранные пьесы на японской сцене. У нее возникало желание приблизить такую пьесу к японскому зрителю, перенести место действия на японскую землю, дать действующим лицам японские имена. Все это она проделала, ставя «Носорогов» на сцене театра «Бунгакудза». (Надо сказать, что попытка японизирования европейской пьесы не является чем-то новым для сингэки. Пьеса Пристли «Инспектор пришел», например, была весьма удачно японизирована драматургом Утимура и шла в театра «Хайюдза» под названием «Посетитель в ночи».)

Большинство театральных критиков обрушилось на спектакль. Те, кто хотел видеть в «Носорогах» социальное произведение, осуждали превращение его в бытовую комедию. А для приверженцев антиреалистического искусства спектакль тоже был неприемлем, как не содержащий ничего «нового».

Судьба одного из крупнейших японских театров — театра «Бунгакудза» — характерна для нашего времени. Театр хотел жить в «башне из слоновой кости», вдали от социальных бурь и потрясений, но реальная действительность опрокинула его мечты. Пьесы «Тени в горах» и «Морской рев» принесли в театр новую тематику, близость к жизни. Это не было грубым вторжением политики в искусство, как хотели бы истолковать данное явление некоторые японские театроведы и биографы сингэки. В наше время проблема взаимоотношения политики и искусства стоит перед деятелями нового японского театра в гораздо более сложном виде, чем это было раньше. Эта проблема не снимается. Она ждет своего разрешения.

ТЕАТР „ТОКЁ ГЭЙДЗЮЦУДЗА" И СТУДИЙНОЕ ДВИЖЕНИЕ

ТЕАТР «ТОКЁ ГЭЙДЗЮЦУДЗА»

В конце 1945 года из Кореи вернулся Томоёси Мураяма — режиссер, драматург, театральный художник, один из видных представителей довоенного японского нового театра.

На родине Мураяма застал сингэки сгруппированным в несколько театральных коллективов. В этой обстановке он решил восстановить бывший театр «Синкё». Мураяма объявил, что он не намерен создавать новый коллектив, что ему хочется восстановить театр «Синкё», который был вынужден в годы войны прекратить работу. Бывшие члены театра «Синкё», еще не поступившие ни в какие коллективы, собрались вместе. Их было около сорока человек. Творческая платформа, выдвинутая Томоёси Мураяма при возобновлении работы театра «Синкё», формулировалась в словах: «Находиться среди широких масс и вместе с ними творить подлинно демократическое искусство нового японского театра»[1].

[1] С. Курабаяси, Сингэки нэндайки [Хроника сингэки], стр. 28.

Вскоре коллектив показал свою первую работу — «Счастливую семью» в инсценировке Мураяма, назвав ее «39-й спектакль театра «Синкё». Далее следуют «Под каштанами Праги» Симонова (на эту постановку был приглашен режиссер Ёси Хидзиката), «Тартюф» Мольера, «Оружие и свобода» Осава.

Однако через некоторое время происходит раскол. Ушедшая из театра группа артистов во главе с известным актером старшего поколения, соратником Мураяма по довоенной работе — Кэндзи Сусукида — организовала свой коллектив, назвав его театром «Тюгей» (Центральный художественный театр).

В феврале 1959 года театры «Синкё» и «Тюгей» объединились под названием «Токё гэйдзюцудза» (Токийский художественный театр). Театральная общественность страны с большим удовлетворением встретила эту весть. С радостью ждали в Токио спектаклей театра «Токё гэйдзюцудза», руководимого теперь талантливым, опытным режиссером Томоёси Мураяма и знаменитым актером Кэндзи Сусукида. Говорили, что после трех крупных театров — «Хайюдза», «Мингэй» и «Бунгакудза» — появился четвертый сильный коллектив сингэки.

Театр объявил себя последователем метода социалистического реализма. В его репертуаре особое внимание было уделено современным японским пьесам. Неоднократно силами литературной части театра создавались коллективные драматургические произведения. Яркий тому пример пьесы «Темно-синяя форма», «Из подземных недр». Шли на сцене театра и пьесы, написанные сотрудниками литературной части театра, например «Северная хроника» Какудзи Аидзава. Томоёси Мураяма тоже много пишет для своего театра. Вполне естественно, что театр «Токё гэйдзюцудза» сотрудничает только с близкими ему по идеологической позиции драматургами. Коллектив открыто провозгласил задачу: «создание театрального искусства, пропагандирующего коммунистические идеи».

Темы выбранных театром пьес актуальны, остро-злободневны. Такова одна из последних работ театра: «Река без моста» — инсценировка по роману писательницы Суэ Сумии. Роман рассказывает о тяжелом положении сословия «эта», которое принято называть в Японии «неосвобожденными жителями из неосвобож-

денных поселков». Официального разделения на сословия сейчас в Японии уже не существует. Однако и в наши дни в стране есть «неосвобожденные поселки». Их насчитывается до шести тысяч, где живут три миллиона человек. Мужчин «эта» не берут на большие предприятия, девушек «эта» позорно взять в жены. В школах нередко наблюдается несправедливое отношение к детям «эта».

Спектакль «Река без моста» в постановке театра «Токё гэйдзюцудза» рассказал об историческом процессе пробуждения социальной сознательности «эта» в начале нашего века. В спектакле говорится о событиях полувековой давности, но, поскольку проблема «эта» и сейчас еще не разрешена, актуальность спектакля несомненна.

Среди работ театра последнего времени большое место занимают пьесы Томоёси Мураяма. Это «Лазутчики», «Гоэмон казненный и сваренный в котле», «Тюдзи Кунисада». Герой первых двух пьес Гоэмон Исикава — знаменитый вор; герой последней — Тюдзи Кунисада — прославленный картежник. И о Гоэмоне Исикава и о Тюдзи Кунисада в Японии давно написаны романы, сыграны спектакли (они ставились в том числе и в театре кабуки), сняты кинофильмы. Изгнанные из общества, вор и картежник стали любимыми героями японских читателей и зрителей. Они импонируют им своей смелостью, ловкостью, непокорностью властям, умением сочетать хладнокровие и эмоциональность и, в конце концов, своими трагическими судьбами. Однако социальная почва, породившая таких людей, и преступления, ими совершенные, в фильмах и спектаклях оставались в тени. Зрителям и читателям был показан «супермен», обольстительный вор и картежник.

Драматург-реалист Томоёси Мураяма показал своих героев в ином свете. Его первая пьеса о Гоэмоне называется «Лазутчики».

Профессия лазутчика — ниндзя — была весьма широко распространена в Японии в средние века. Состоя на службе у феодалов, ниндзя сыграли немаловажную роль в политической жизни страны. Ниндзя в совершенстве владели особой техникой управления телом: они могли бесшумно и быстро передвигаться, видеть во тьме, прятаться за любым предметом, проникать в

чужой дом, свободно и незаметно спускаться с потолка, открывать любые замки и многое другое. Когда ниндзя попадал в безвыходное положение, он должен был ядом или взрывчатым порошком до неузнаваемости изуродовать свое лицо, чтобы личность его не могла быть установлена.

Действие пьесы Мураяма происходит в середине XVI века вблизи тогдашней столицы Японии Киото, где орудовали две соперничавшие шайки ниндзя. Оба главаря прятались на крутой горе, в густом лесу. Главари этих двух шаек были совершенно противоположными по характеру людьми. Первый — мрачный, умный, молчаливый, расчетливый старик; второй — пьяница, болтун, развратник. Молодой и талантливый ниндзя Гоэмон был учеником первого главаря, который назначил его чем-то вроде своего домоправителя. Жена главаря полюбила Гоэмона, но он, боясь мести старика, решает убежать. Любовница просит взять ее с собой, но Гоэмон отказывается, убивает ее и убегает один. Он надеется укрыться в столице и начать новую жизнь.

Но только Гоэмон дошел до столицы, как перед ним появляется главарь, который заявляет, что хотя он вправе убить его, но оставит ему жизнь. За это Гоэмон обязан во всем его слушаться. Главарь требует, чтобы отныне Гоэмон не исполнял работу ниндзя, а занимался кражей драгоценностей у богачей. Кроме того, Гоэмон должен убить властителя-генерала. Теперь Гоэмон полностью в руках у главаря, и вся его дальнейшая жизнь — страшные, тяжкие преступления.

Так начинается жизнь вора Гоэмона. Слухи о смелом и ловком воре проносятся по всей стране. В столице уже много раз казнили «знаменитого вора Гоэмона Исикава», а настоящий Гоэмон, одинокий, затравленный, верно служит хозяину. Но все эти долгие годы его преследует одна мысль: главарь первой и второй шайки — один и тот же человек. В конце концов Гоэмон убеждается в том, что его подозрения верны. При разгроме шаек оба главаря погибают. Но на пожарище нашли только один полуобгорелый труп. С гибелью главаря Гоэмон освобождается от всех обязательств.

Во второй пьесе — «Гоэмон казненный и сваренный в котле» — рассказывается о Гоэмоне, который

с молодой женой и ребенком живет в далекой, захолустной деревушке. Он давно забыл о своем прошлом. Но в бурное время бесконечных феодальных междоусобиц его не оставляют в покое. Генералы, знавшие о мастерстве Гоэмона-ниндзя, разыскивают его и уговаривают работать на них. Гоэмон отказывается.

Во время войны, начатой генералом Хидэёси, жена Гоэмона изнасилована и убита. Гоэмон решает отомстить убийце жены. Глубокой ночью он забирается в генеральский замок. Вот перед ним дверь спальни генерала. Но в этот момент срабатывает ловушка, придуманная охраной. Гоэмон пойман. Вся столица в изумлении: некогда знаменитый вор Гоэмон Исикава — пойман! Власти приказывают сварить Гоэмона вместе с сыном в котле с кипящим маслом. Казнь совершается на берегу реки Камо в столице Киото перед огромной толпой народа.

Хотя в основу обеих пьес положен традиционный сюжет, много раз использованный другими писателями, Томоёси Мураяма сумел судьбу Гоэмона во многом отождествить с судьбой своих современников, средневековье — с современным буржуазным строем. Так пьесы о ниндзя в постановке автора приобрели на сцене ярко выраженный обличительный характер.

Среди зарубежных пьес, поставленных театром «Токё гэйдзюцудза», получили высокую оценку пьесы «Стража на Рейне» Хеллман, «Блюз для мистера Чарли» Болдуина.

Театр «Токё гэйдзюцудза», один из значительных театров Японии, имеет ясную политическую платформу. Однако в рецензиях на некоторые постановки отмечается «недостаточно высокий уровень актерского мастерства», «незрелость художественной стороны спектакля». Мы не можем отмахнуться от этих замечаний, заявив, что высказывающие их критики руководствуются реакционными политическими соображениями. К сожалению, со многими замечаниями приходится согласиться. Но есть все основания полагать, что театр «Токё гэйдзюцудза», преодолев стоящие перед ним трудности, станет в будущем большой и важной силой в жизни нового театра Японии.

ПТЕНЦЫ СТАНОВЯТСЯ ПТИЦАМИ

В 1954 году театр «Хайюдза» торжественно показывал «Лисистрату» Аристофана в своем новом театральном здании. Почти одновременно с этим в жизни театра происходили события, пожалуй не менее важные и значительные: силами выпускников школы театра «Хайюдза», а также молодых артистов и режиссеров театра были созданы пять молодежных театров-студий.

Что побудило молодых деятелей сингэки выйти на самостоятельный путь? Ответ найти несложно. Ежегодно из школы-студии театра выпускалось около сорока актеров. Немногие из них были приняты на работу в крупные коллективы сингэки. Что оставалось делать остальным?

Молодые люди, хотя и хорошо понимали обстановку, чувствовали крайнюю беспомощность и бесперспективность. Что будет с ними дальше? Что будут делать молодые, если даже и посчастливится попасть на работу в «большой» театр?

Правда, в это время открывается много частных радиокомпаний, которые начинают создавать свою телевизионную сеть. Спрос на деятелей сингэки для участия в телеспектаклях резко возрос. Молодые актеры и режиссеры могли отчасти рассчитывать на работу на радио и телестудиях, обеспечивая себе тем самым минимальный прожиточный минимум.

Однако не только в поисках хлеба насущного пришла молодежь на театральные подмостки. Кипучая энергия, неизрасходованные силы, мечты о самостоятельной работе в театре требовали выхода, творческой реализации. Естественно, молодежи не все нравилось в работе «стариков». Хотелось сказать свое новое слово, искать, пробовать, побеждать.

Было организовано пять новых театров: «Сэйнэндза» (Театр молодежи), «Токио ансамбль» (бывший театр «Санкикай»), «Накама» («Кружок товарищей»), «Синдзинкай» («Театр новичков»), «Додзинкай» («Театр единомышленников»).

Естественно, что у каждого коллектива имелись свои творческие устремления, свой голос, свои надежды. Однако все они объединились под общим названием «Театры-студии при театре «Хайюдза». Если при-

смотреться к новым коллективам внимательно, то нетрудно понять, что всем им присуще нечто общее, а именно — неустанный поиск новых средств выразительности реалистического театра.

Творческие взаимоотношения театра «Хайюдза» с его студиями не являются отношениями учителей и учеников. В беседе с критиком Т. Ибараки руководитель театра «Хайюдза», затрагивая тему отношений с молодыми театрами-студиями, высказал следующее:

«Вы говорите о творческой преемственности. Однако я думаю, вряд ли будет интересно, если молодые коллективы будут полагаться всецело на нас. Было бы совершенной бессмыслицей, если бы театры-студии стали повторять то, что мы уже сделали. Они должны отправиться дальше в путь от точки, до которой дошли мы» [1].

В свою очередь создатели театров-студий, критически анализируя работу театра «Хайюдза» и других коллективов сингэки, заявляют: «Если бы нам хотелось работать так, как работают большие коллективы, то было бы куда проще прийти в театр «Хайюдза» или «Мингэй» и хорошенько попроситься к ним в труппу, чем вот так, как мы, в течение многих лет в трудных условиях ломать голову над созданием своих собственных спектаклей»[2].

По числу членов труппы студии можно назвать средними коллективами. Каждая из них в настоящее время состоит из шестидесяти-девяноста человек. Труппы все постоянные, но ни у одной нет своего театрального здания. Поэтому для показа спектаклей арендуется то или иное театральное помещение. Чаще всего пользуются сценой театра «Хайюдза». Театры-студии показывают ежегодно в среднем от трех до семи спектаклей, каждый из которых играется в течение одной-двух недель. Несмотря на небольшую вместительность тех театральных зданий, где обычно они работают (например, театр «Хайюдза» рассчитан на четыреста зрителей), спектакли не всегда собирают полный зрительный зал. Доходы со сбора у студий не

---

[1] «Сингэки», Токио, 1965, № 12, стр. 45 (на японском языке).

[2] Там же.

покрывают расходов по спектаклю. Актеры этих театров получают гроши, на которые невозможно свести концы с концами. Зарабатывать на жизнь им приходится в кино, на телевидении и радио.

Поскольку в одном Токио сейчас несколько телекомпаний ежедневно с шести часов утра до глубокой ночи ведут свои телепередачи и имеются также киностудии, то актеры коллективов сингэки могут зарабатывать деньги. Порой кажется, будто работа в кино, на телевидении и радио является для японских артистов основной профессией, а спектакли в театре — хобби. Действительно, если считать основной профессией ту, которая обеспечивает заработок, то это, может быть, и так. Однако никто из японских актеров не согласится с таким заключением. Больше того, они страшно обидятся. Деятели сингэки горды тем, что они артисты и режиссеры современного драматического национального театра Японии.

Студийные коллективы по-новому смотрят на многие вопросы деятельности сингэки. Например, в одной беседе с представителями театров-студий речь зашла об истинном значении выражения «спектакль имел успех». Обычно принято считать, что «спектакль имел успех», когда он нашумел, собрал много зрителей. У театров-студий свое мнение на этот счет: они считают, что, поскольку в современной Японии посещение театра, в том числе и посещение сингэки, не играет в жизни простого народа столь значительной роли, как это имеет место, например, в социалистических странах, поэтому, если на какой-то спектакль пришло зрителей на несколько десятков человек больше, чем на другой,— это обстоятельство ничего не говорит о качестве спектакля. Судить о спектакле по количеству зрителей, просмотревших его, говорят студийцы,— абсурд.

Театры-студии во многом критически относятся к деятельности своих «отцов» — к крупным коллективам сингэки, к их ревностному стремлению популяризивать свои театры среди разных слоев японского общества. Они утверждают, что подобного рода деятельность часто отрицательно сказывается на творчестве театра, на направленности репертуара, распределении ролей, режиссерской и актерской работе. Представители студий считают, что крупные театры, идя по такому пути, постепенно теряют свой «авангардистский дух»,

который так необходим искусству сингэки и который является его неотъемлемой и характерной чертой.

Мы видели, с каким самоотверженным энтузиазмом крупные коллективы сингэки стараются расширить свою деятельность, приобщить к театральному искусству разные слои японского населения,— эта работа в будущем, несомненно, принесет пользу. Мнения, высказанные некоторыми представителями театров-студий по этому поводу, на наш взгляд, несправедливы и необоснованны. Мы склонны видеть в этих высказываниях молодой порыв, искренность, но, не скроем, и некоторую незрелость.

«СЭЙНЭНДЗА»

Первое мая 1954 года — день рождения театра «Сэйнэндза», театра молодежи. Его организовали десять молодых артистов театра «Хайюдза». Вечерние газеты Токио 1 мая сообщили о рождении нового театра и о десяти актерах сингэки, которые, несмотря на предостережения своих старших товарищей, не имея никакой материальной поддержки, ушли из родного театра.

Пять юношей и пять девушек во главе с режиссером и актером Масахико Нарусэ захотели идти самостоятельной дорогой. При организации театра каждый член коллектива внес по пятьсот иен из своих личных сбережений, однако этой суммы едва хватило на то, чтобы покрыть расходы по печатанию сообщений об организации нового театра.

Не было ни места для репетиций, ни комнаты для ведения административных дел. На перекрестке против театра «Хайюдза» в то время размещалось уютное кафе. Было решено установить в этом кафе ежедневное дежурство по делам нового театра. Дежурный должен был с десяти часов утра до семи часов вечера неотлучно там находиться. Только вот беда — ни у кого нет лишних денег! Занимать целый день место в кафе, сидя за одной чашкой кофе,— дело не из легких.

Один из артистов театра вспоминает время организации театра: «Каждое утро, выходя из дому, я брал с собой две-три книжки и продавал их букинистам. Получив деньги, я покупал себе билет на транспорт. Все

это было для меня настолько привычным делом, что ничуть меня не огорчало»[1]. Пусть читатель не удивляется — в Японии подобное тяжелое фанансовое положение переживал не только один театр «Сэйнэндза». Все молодые театральные коллективы сингэки начинали свою жизнь при аналогичных обстоятельствах.

Ради чего молодые фанатики театра приняли на себя столь большие трудности? Один из актеров театра выразил общие намерения в следующих словах: «Смотреть на современность с разных сторон, думать о существующих в ней проблемах — это было нашей задачей. К тому же мы хотели осуществить свои идеалы на материале национальной японской драматургии. За нашими плечами — полувековая история сингэки, в нашей крови — древняя традиция национального театрального искусства... Никто не может этого отрицать, Перед нами большая проблема — как же быть с этим наследием»[2].

Молодой театр решает ставить только пьесы, написанные современными японскими драматургами. С тех пор прошло более десяти лет, однако театр остается верным своему намерению. В настоящее время этот коллектив (пожалуй, единственный из всех японских профессиональных театров) работает исключительно над национальной драматургией.

Его творческий опыт опровергнул опасения, что репертуар театра будет ограниченным. Это доказывает, что послевоенная японская драматургия набрала изрядные силы. Круг писателей, сотрудничавших с театром, весьма обширен. В поисках новых драматургических произведений театр активно призывает японских романистов заняться драматургией. И небезрезультатно — популярнейшие романисты современной Японии сотрудничают с театром. Среди них Риндзо Сиина, написавший для театра «Третье свидетельство» (постановкой этого спектакля театр открылся в 1954 году), «Наши жильцы» и «Экспедиция в рай», Хироси Нома — автор пьесы «Светает ночь золотая», Тайдзюн Такэда, создавший для театра драмы «Путешественник

---

[1] «Гэкидан Сэйнэндза» [Театр «Сэйнэндза»], Токио, 1964, стр. 11 (на японском языке).

[2] Там же, стр. 1.

из старинного поселка», «Сверкающий мох», и уже известный читателю Тикао Танака. Пишут для театра и писатели молодого поколения: Сейити Ясиро, Дай Нисидзима и Кэндзабуро Оэ.

Пьеса «Сверкающий мох» Тайдзюн Такэда поставлена в театре «Сэйнэндза» в 1958 году. Такэда посвящает это свое произведение народности айну, населяющей остров Хоккайдо.

По замыслу автора, «Сверкающий мох» была скорее пьесой для чтения, нежели предназначенным для театра драматургическим произведением. Тем не менее театр остановил свое внимание на пьесе Такэда и создал интересный по форме и глубоко философский по содержанию спектакль. Поставил и оформил его режиссер Нарусэ.

Содержание пьесы таково. В конце 1944 года из порта Хоккайдо в Охотское море отправились японские суда. Одно судно с экипажем из семи человек попало в бурю. Команда была вынуждена высадиться на маленьком необитаемом острове. Страшный мороз, вокруг лед да студеная вода. Три человека из экипажа погибли во время крушения. В темной пещере оказалось четверо измученных, голодных моряков. Вскоре один из них умирает. Капитан предлагает съесть умершего — это единственная, по его мнению, возможность сохранить жизнь и дождаться помощи. Остальные не соглашаются на это. Умирает старый моряк. Прощаясь с товарищами, он рассказывает им поверие о том, что у людей, попробовавших человеческое мясо, появляется вокруг шеи невидимый для них светящийся ореол. Его сияние напоминает свет сверкающего мха острова Хоккайдо.

Теперь в пещере остались двое: капитан и молодой моряк. Доведенные до крайности, они съедают труп своего товарища. Молодого моряка не покидает страх, что капитан убьет его и съест.

«Капитан. Нет надобности убивать. Ты и без меня все равно умрешь.

Молодой. Значит, ты ждешь, когда я умру?

Капитан. Нет, я не жду твоей смерти. Просто я жду. Я жду, а ты умрешь».

Молодой моряк предпочитает броситься в море. Капитан идет за ним на берег и возвращается с его трупом.

Второй акт пьесы — суд. После того страшного события прошло шесть месяцев. На скамье подсудимых — капитан. В зале суда — судьи, адвокаты, следователь, многочисленная публика. Прокурор обвиняет капитана. Он говорит о тех моряках, которые, попав в такую же беду, остались достойными звания человека. Суд предоставляет слово капитану, который заявляет, что прокурор не имеет никакого права обвинять его. Его могут судить только те трое...

Тем временем помещение суда постепенно начинает принимать вид пещеры. Снова стужа, метель, холод. Капитан просит всех присутствующих посмотреть на него, ведь он людоед, вокруг его шеи должно появиться зловещее сияние. Однако этого не происходит. Капитан выглядит по-прежнему. У всех же членов суда вокруг шеи начинает светиться ореол. Капитан кричит: «Смотрите же на меня внимательнее, ореол должен быть у меня!» Но напрасно. Все члены суда, с сиянием вокруг шеи, тесня друг друга, окружают капитана. Сцена пустеет. Люди исчезают. Остается зловещее сияние.

Так в финале пьесы автор выносит свой приговор всем «сильным мира сего», облеченным властью, вершащим человеческие судьбы. Он показывает, что они еще виновнее, чем человек, совершивший самое тяжелое нравственное преступление.

Стремление театра ставить пьесы современных японских авторов, как правило, оценивается положительно и поддерживается японской общественностью и специалистами театра. Однако есть и другое мнение. Среди возражающих — известный японский драматург Кобо Абэ. «Лозунг театра «Сэйнэндза» как будто очень оригинален,— пишет он.— Однако это еще ни о чем не говорит. Ведь пьесы современных японских драматургов схожи только в одном — они написаны на японском языке. Внутренняя направленность каждого из современных писателей Японии так различна, что нельзя объединить их всех вместе только потому, что они пишут по-японски...»[1]. Кобо Абэ советует театру к провозглашенному принципу «только национальная драматургия» прибавить принцип «собственное мировоззрение театра».

---

[1] «Гэкидан Сэйнэндза» [Театр «Сэйнэндза»], стр. 85.

«ТОКИО АНСАМБЛЬ»

Театр основан в 1954 году выпускниками школы-студии театра «Хайюдза». Вместе с ними начали работу режиссеры Цунэтоси Хироватари и Хироюки Кумаи, проводившие в то время режиссерскую стажировку в театре «Хайюдза».

При знакомстве с репертуаром театра нельзя не заметить его большой интерес к драматургии Бертольта Брехта. В 1957 году появляется спектакль «Страх и отчаяние в Третьей империи», а затем «Винтовки Терезы Каррар», «Исключение и правило», «Мать», «Дни Коммуны», «Человек есть человек», «Швейк во второй мировой войне».

В настоящее время «Токио ансамбль» показывает не более пяти-шести спектаклей в год. Брехтовские спектакли возобновляются неоднократно. В начале работы актеры приглашали на постановку брехтовских пьес своего учителя, режиссера Сэнда. Теперь спектакли Брехта ставят Кумаи, Хироватари, Ода. Любовь театра к Брехту выражает стремление труппы уделить как можно больше внимания социальным проблемам, событиям в современном мире. Ставя пьесу «Винтовки Терезы Каррар», режиссер Хироватари писал в брошюре, выпущенной театром к премьере: «Я считаю Бертольта Брехта писателем, который принес на сцену театра острейшую актуальность, равную работам фоторепортеров, и глубокое, проницательное понимание мира. Мы уверены в том, что метод Брехта поможет нам и сделает наши реалистические спектакли еще более выразительными, острыми».

Главная черта коллектива «Токио ансамбль» — это быстрая, смелая реакция на современную проблематику. Труппа имеет свой взгляд на многие важные, актуальные проблемы современности. В репертуаре театра есть две постановки, которые сделали «Токио ансамбль» широко известным. Театр называет их двумя сериями одного спектакля: первая — «Девушки, которые ткут завтрашний день» (1957) и вторая — «Записки о длинных ночах» (1961). Эти спектакли примечательны тем, что они были созданы в процессе сотрудничества театра с рабочими ткацкой фабрики.

Молодые прядильщицы и рабочие одной японской фабрики организовали кружок «Мы пишем о своей

жизни». Они вели своего рода дневник, в который ежедневно записывали все события своей жизни, свои мысли о семье, о заводе. Они обменивались мнениями, давали советы, помогали друг другу. В тяжелых условиях заводского общежития кружок «Мы пишем о своей жизни» стал чем-то вроде отдушины для девушек и юношей. Постепенно кружок стал основой для активного общения, сплоченности всех рабочих завода.

Режиссеры, актеры и сотрудники театра «Токио ансамбль» взяли записи членов рабочего кружка и, советуясь с авторами, создали сценические композиции «Девушки, которые ткут завтрашний день» и «Записки о длинных ночах». Это рассказы о том, как живут девушки, приехавшие из далеких крестьянских поселков на завод зарабатывать деньги. Одни из них втягиваются в общественную жизнь. Другие, не выдержав тяжелой заводской жизни, хотят уехать обратно. Перед теми, кто решил уйти с завода, два пути: выйти замуж за бедного крестьянина или оставаться в городе и вести «легкую жизнь». Однако большинство девушек остаются на заводе, теперь уже не только ради денег, но и для того, чтобы бороться за свои права, бороться за лучшее будущее всех рабочих Японии. Эти девушки «ткут завтрашний день».

Передовая общественность Токио тепло встретила спектакли театра. Прежде всего приведем высказывания самих рабочих о значении спектаклей. «Когда нам был показан готовый текст «Записок о длинных ночах», у нас в кружке оставалось всего только пять человек,— вспоминает член кружка «Мы пишем о своей жизни» Ю. Гото.— Прочитав «Записки о длинных ночах», мы были поражены. Это были мы и одновременно не мы. Если бы нашу жизнь описали так, как она есть на самом деле, то «Записки о длинных ночах» не стали бы произведением искусства. Мы, как члены кружка, думаем, что если в этом спектакле и есть слабые места, то это наша вина. Мы всегда, при всех случаях, действовали только тогда, когда что-то происходило. Только то или иное событие заставляло нас действовать. Спектакль «Записки о длинных ночах» ведет нас, спектакль нас опережает».

Эти слова простой прядильщицы свидетельствуют о многом. Главное в них, на наш взгляд, то, что новый

зритель, заполнивший зал театра «Токио ансамбль»,— рабочие японских предприятий — говорит об этом театре как о своем, необходимом.

Кроме вышеперечисленных пьес в репертуаре театра «В ожидании Лефти» Одетса, «Фабричная девчонка» Володина. Театр никогда не берет для постановки пьесу необдуманно, его не привлекают развлекательные, модные пьесы. Выбор «Токио ансамбль» останавливает на тех пьесах, которые близки актерам по духу, по их мироощущению.

«Токио ансамбль» уверенно идет вперед. И хотя его зрительный зал не всегда бывает полон, театр смело смотрит в будущее. Коллектив энтузиастов японского нового театра поставил перед собой трудную, но благородную задачу — идти в ногу с современностью, быть полезным обществу.

«НАКАМА»

Весной 1953 года был организован театр под названием «Накама» («Кружок товарищей»). Его труппу составили студенты второго выпуска школы-студии театра «Хайюдза» во главе со своим педагогом режиссером Сюньити Накамура.

В первые годы существования театр ставил главным образом современные западноевропейские и американские пьесы. Этот период работы театра можно, пожалуй, назвать поиском своего пути. Однако вскоре «Накама» точно определяет свой курс: необходимо прежде всего распахнуть двери театра перед широким зрителем. Для этого необходим более строгий, критический подход к репертуару: не все зарубежные пьесы могут представлять интерес для простого японского зрителя.

В 1958 году театр ставит пьесу «Цветущий порт», написанную японским драматургом Кикута. Ныне Кикута — «король коммерческого театра Японии», автор огромного количества произведений и постановщик почти всех своих пьес, директор крупнейшей театральной компании Тохо. На сценах крупных коммерческих театров Токио, Осака, Киото и других японских городов идут его пьесы. Кикута прекрасно знает, как надо писать, чтобы публика и радовалась, и плакала во время действия, и, главное, довольная ушла из театра.

Театр «Накама» взял одно из наиболее удачных произведений раннего периода творчества Кикута. Сам драматург вспоминал: «Цветущий порт» я писал на редкость для меня долго: почти двадцать дней. У меня, драматурга, над которым всю жизнь, словно дамоклов меч, висит заказ на следующую работу, никогда не было возможности тратить двадцать дней на одну пьесу, ни до, ни после «Цветущего порта». Наверное, поэтому я питаю особую симпатию к этому произведению».

«Цветущий порт» имеет весьма занимательное содержание, не претендуя на особую глубину. Комедия прославляет народный ум, здоровый задор, доброту души простых людей, большую энергию жителей маленького острова, их фанатическую, самоотверженную любовь к родному краю.

В течение трех актов и шести картин рассказывается о том, как в один прекрасный день ранней осени 1941 года на маленький островок, расположенный на самой южной границе Японии, приезжают один за другим два молодых человека. Каждый из них называет себя единственным наследником покойного господина Ватабэ, всеми уважаемого местного общественного деятеля. Одновременному появлению двух сыновей удивляются не только жители острова. Удивлены и сами «сыновья». Оба они члены недавно распавшейся воровской шайки. На остров они приехали с целью «легкого заработка». Но случилось так, что оба жулика появились на острове в один и тот же день. Что делать? Они решают назваться братьями, «сотрудничать», а заработок поделить пополам.

Проходимцы объявляют, что мечтают наконец-то осуществить несбывшуюся мечту покойного отца — построить морское судно. С его помощью жители острова смогут начать торговлю с зарубежными странами. Это обеспечит богатство и процветание острова. Начат сбор денег для постройки судна. Жители увлечены замыслом «замечательных, брагородных» сыновей. Два больших сейфа набиты деньгами. Для героев пьесы наступает пора забрать эти деньги и тайком улизнуть с острова. Однако — повсюду препятствия. Самая главная беда — невероятно теплое гостеприимство населения. Ни на одну минуту «почетных гостей» не оставляют наедине. Жулики вынуждены начать постройку

судна. С каждым днем на берегу моря все выше и выше поднимается остов строящегося корабля, с каждым днем денег в сейфах становится все меньше и меньше.

Наконец однажды вечером жулики решили удрать. Они уже готовы покинуть гостиницу, как вдруг начался тайфун. Жители острова бегут на берег, к строящемуся судну. Надо спасти его. Жулики тоже не остаются равнодушными, вместе со всеми бегут они спасать «проклятое судно». И вот наступил день спуска корабля на воду. На торжественной церемонии губернатор острова награждает жуликов почетными грамотами. Гремит оркестр, туш, народное гулянье, фейерверк, тосты. Два сына-самозванца с почетными грамотами и пустыми карманами наконец покидают остров.

Нет необходимости долго останавливаться на том, почему театр выбрал именно эту пьесу. Пьеса Кикута в полной мере соответствовала той цели, которую коллектив театра «Накама» ставил перед собой,— популяризировать работу нового театра среди широких слоев населения. Правда, сам факт обращения к творчеству «короля коммерческого театра» подвергся резким нападкам со стороны некоторых критиков. Однако время сказало свое слово. Взятый театром курс популяризации сингэки через популярных авторов и популярную пьесу принес положительные результаты.

Вторая задача, поставленная перед собой театром,— регулярная постановка детских спектаклей. В Японии по окончании второй мировой войны появилось много театров для детей, но все они были небольшими, незаметными и в организационном и в творческом отношении. К подготовке детских спектаклей «Накама» относится серьезно, считая, что для детей надо ставить по-настоящему хорошие спектакли, развивая вкус к драматическому искусству у будущих взрослых зрителей. Кроме этого, театр считал, что если совершать поездки по всей Японии, по глухим поселкам, деревушкам и выступать в каждой школе, то благодаря огромному количеству выступлений можно покрывать расходы по организации спектаклей.

Задача у молодого театра нелегкая. Мы помним, что даже такой крупный коллектив, как театр «Хайюдза», несмотря на большой успех и поддержку общественности, был вынужден прекратить в 1957 году по-

становку детских спектаклей. Однако коллектив «Накама» взялся за это дело и до сих пор продолжает ставить спектакли для японских детей. В 1959 году театр показал «Двенадцать месяцев» Маршака. Кроме этой пьесы на сцене театра были поставлены «Голый король», «Остров сокровищ», «Принц и нищий», «Три волшебных пса», «Чудесный клад».

Но самое главное внимание театр уделяет созданию японских пьес для детей. Силами литературной части театра перерабатываются старинные сказки, пишутся пьесы на современную тему, иногда пьесы заказывают японским драматургам. К удачам театра относятся спектакли «Бамбуковая девочка», «Не оглянись, Педро», «Свети, наша земля».

В 1967 году на сцене «Накама» ставился «Каменный цветок» Бажова и «Белоснежка и семь гномов» Устинова в переработке и постановке Накамура. Детские спектакли театра награждены многочисленными премиями и дипломами. Общественность страны оказывает театру всяческую поддержку и помощь.

Среди других театров-студий «Накама» занимает, пожалуй, первое место по количеству выступлений благодаря длительным гастрольным поездкам по периферии с детскими спектаклями. Театр побывал в самых глухих деревнях Японии. Может быть, поэтому артисты театра не так известны и популярны среди городских зрителей, как актеры других театров. К тому же в этом коллективе нет так называемых «звезд», любимцев публики. Артисты театра гораздо реже, чем артисты других театральных коллективов, выступают по телевидению, радио и в кино. Руководитель театра «Накама» Накамура по этому поводу говорит: «Коллектив нашего театра ничего не имеет против выступлений по телевидению. Но наши артисты — артисты драматического театра, они предпочитают «жить на сцене».

В столице театр показывает спектакли только периодически. Из последних работ театра общее признание получил спектакль «Ревизор» Гоголя. Он был показан в 1967 году в постановке Накамура.

Одаренный коллектив театра «Накама» скромно, без шума делает большое, нужное дело. Много добрых слов слышат его артисты от японских зрителей, чутких ценителей искусства театра.

«СИНДЗИНКАЙ»

В августе 1954 года театр «Синдзинкай» («Театр новичков») показал свой первый спектакль — «Мертвые без погребения» Сартра. Поставил спектакль Корэя Сэнда. Так, с помощью бывшего учителя новый молодой театр начал свой путь. Рецензенты тепло отозвались о новом коллективе, но вместе с тем отметили слабый уровень профессионального мастерства[1].

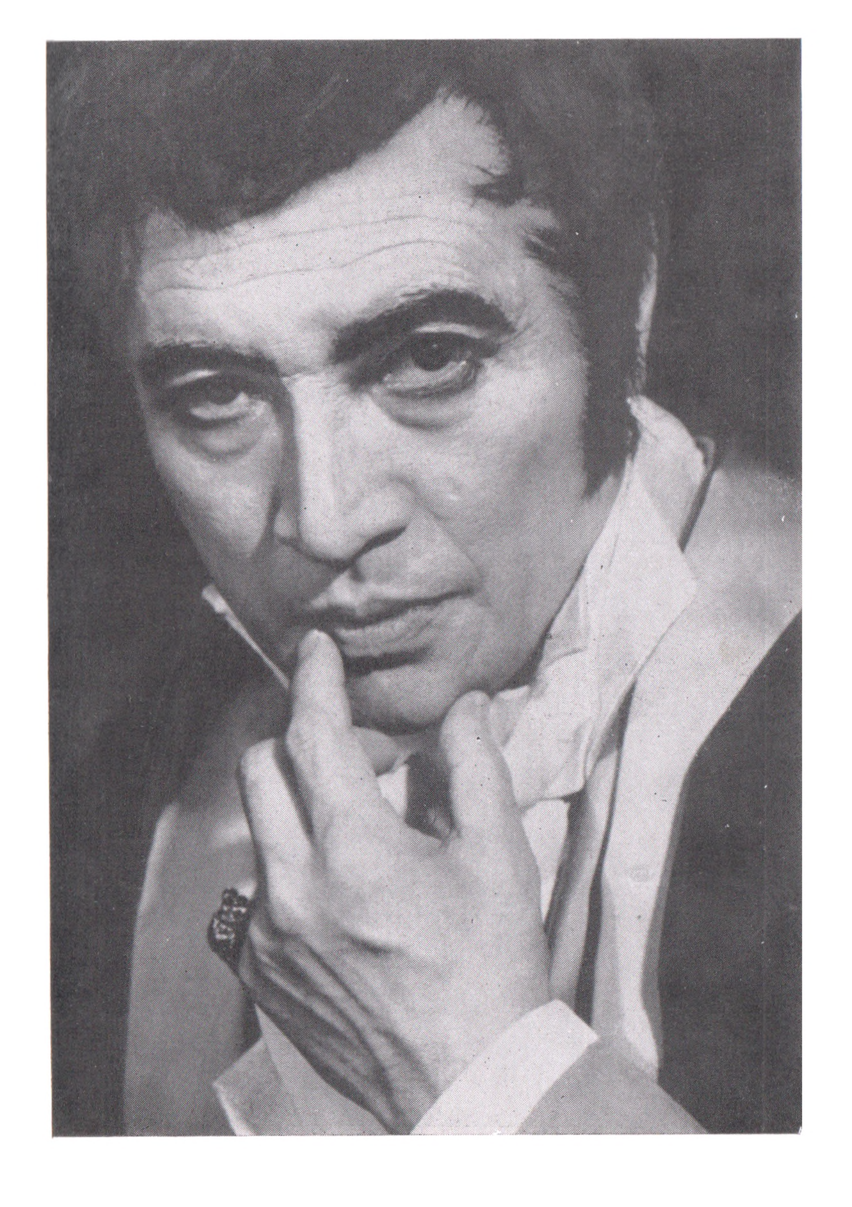
Через полгода театр показывает зрителям брехтовского «Гувернера». Еще весной 1953 года, когда в школе-студии театра «Хайюдза» был сыгран выпускной спектакль «Страх и отчаяние в Третьей империи», в нем принимали участие многие будущие актеры и режиссеры театра «Синдзинкай». Нет ничего удивительного в том, что ученики Сэнда, горячего пропагандиста брехтовского театра, обратились к Брехту и в своей самостоятельной работе. С тех пор театр неоднократно работал над пьесами Брехта. На его сцене были поставлены «Жизнь Галилея», «Барабаны в ночи», «Сны Симоны Машар», «Страх и отчаяние в Третьей империи», «Святая Иоанна скотобоен», «Исключение и правило», «Винтовки Тересы Каррар». Однако в репертуаре театра не только брехтовские пьесы. В него входят и такие произведения, которые сейчас редко идут на сценах театров: «Разбойники» и «Дон Карлос» Шиллера, «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье» Лессинга, «Вольпоне» Б. Джонсона, «Перед закрытой дверью» Борхерта, «Визит старой дамы» Дюрренматта, «Реквием в честь монахини» Камю (по повести Фолкнера).

В 1959 году состоялась первая творческая встреча театра с известным японским драматургом Тикао Танака. Эта встреча стала для театра знаменательной: был поставлен спектакль «Голова девы Марии».

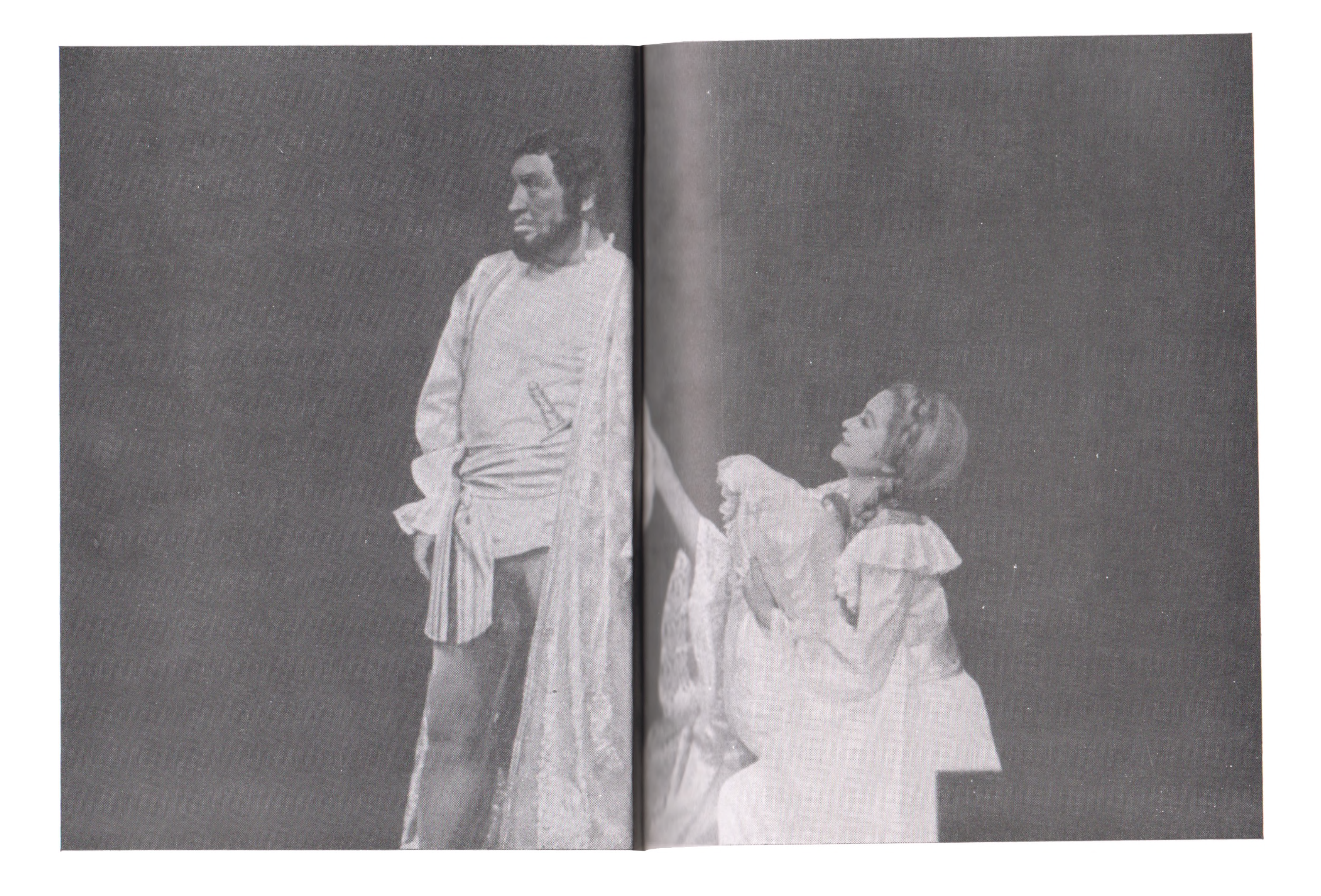
Драматургия Тикао Танака разнообразна по своим художественным приемам. Каждое его произведение — своеобразный, совершенный поэтический мир. Блестящей иллюстрацией этому, на наш взгляд, является его пьеса «Голова девы Марии», написанная специально для театра «Синдзинкай».

---

[1] См.: С. Курабаяси, Сингэки нэндайки [Хроника сингэки], стр. 363.



«Кин» Ж.-П. Сартра.
Театр «Мингэй». 1963.
Осаму Такидзава — Кин



«Кин» Ж.-П. Сартра.
Театр «Мингэй», 1963



«Дневник Анны Франк»
Ф. Гудрич и А. Хаккета.
Театр «Мингэй». 1964



«В ожидании Годо»
С. Беккета.
Театр «Мингэй». 1965

«Жизнь женщины»
К. Моримото.
Театр «Бунгакудза». 1964

«Жизнь женщины»
К. Моримото.
Театр «Бунгакудза». 1964





«Жизнь женщины»
К. Моримото.
Театр «Бунгакудза». 1964



«Три сестры» А. Чехова.
Театр «Бунгакудза». 1964

«Чайка» А. Чехова.
Театр «Бунгакудза». 1965.
В роли Аркадиной —
Харуко Сугимура

«Чайка» А. Чехова.
Театр «Бунгакудза». 1965.
Нина — К. Инано,
Треплев — Т. Хосокава



«Трамвай «Желание»
Т. Уильямса.
Театр «Бунгакудза». 1966.
Бланш Дюбуа —
Харуко Сугимура



«Трамвай «Желание»
Т. Уильямса.
Театр «Бунгакудза». 1966



«Ученые женщины» Мольера.
Театр «Бунгакудза», 1966



Томоёси Мураяма,
Художественный руководитель
театра
«Токё гэйдзюцудза»

«Хроника жизни Орин»
по Мацуда.
Театр «Токё гэйдзюцудза».
1968

«Девушки, которые ткут
завтрашний день».
Театр «Токио ансамбль». 1957

«Мать» Б. Брехта.
Театр «Токио ансамбль».
1960

«Записки о длинных ночах».
Театр «Токио ансамбль».
1961



«Дни Коммуны» Б. Брехта.
Театр «Токио ансамбль».
1966



«Цветущий порт» К. Кикута.
Театр «Накама». 1958



«Дни Коммуны» Б. Брехта.
Театр «Токио ансамбль».
1966



«Цветущий порт» К. Кикута.
Театр «Накама». 1958



«Двенадцать месяцев»
С. Маршака.
Театр «Накама». 1958



«Голова девы Марии»
Т. Танака.
Театр «Синдзинкай». 1959



«Скитание» Т. Танака,
Театр «Синдзинкай». 1964

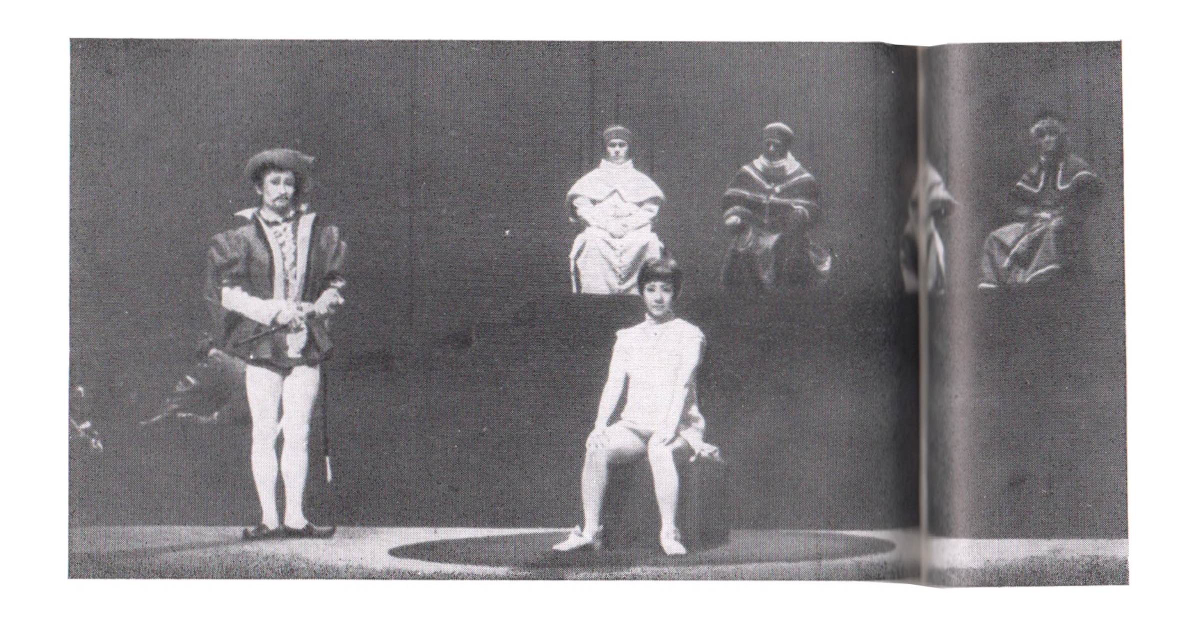
«Скитание» Т. Танака.
Театр «Синдзинкай». 1964

Вечер ёсэ. «Осел».
Театр «Хайю сёгэкидзё».
1965.
Артист К. Нисимура

Вечер ёсэ. «Карп».
Театр «Хайю сёгэкидзё».
1965.
Артист А. Кобаяси



Вечер ёсэ. «Тигр».
Театр «Хайю сёгэкидзё».
1965.
Артист С. Одзава



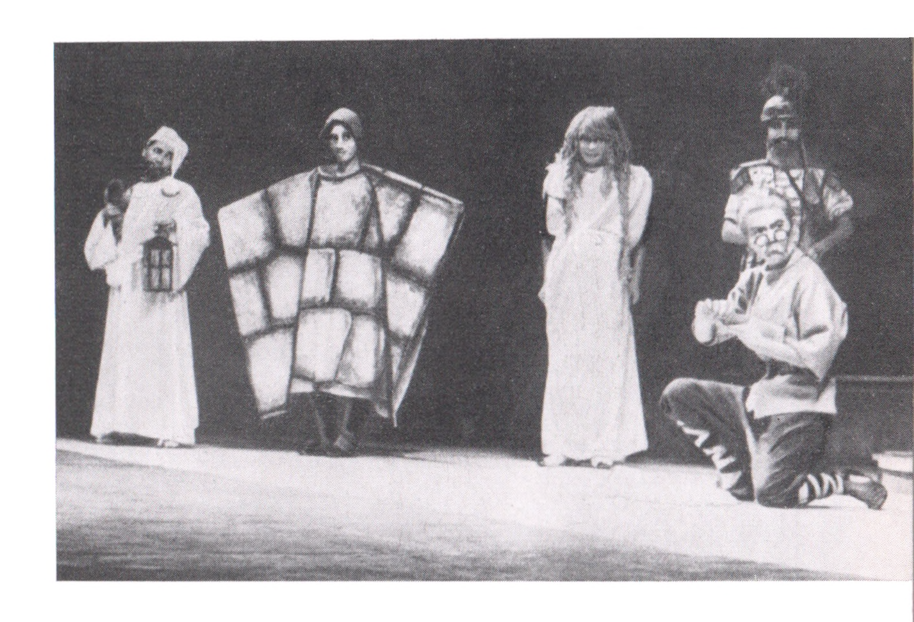
«Бал воров» Ж. Ануя.
Театр «Сики». 1966



«Жаворонок» Ж. Ануя.
Театр «Сики». 1957

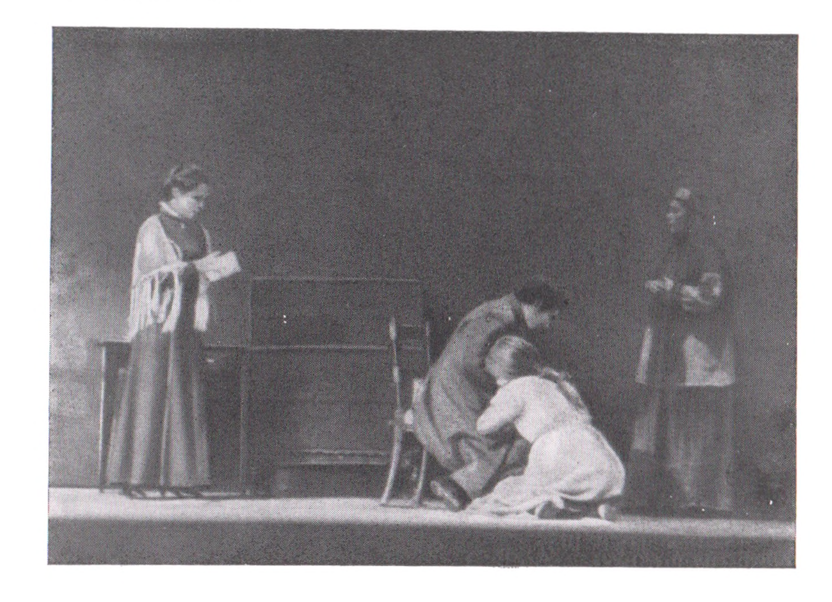


«Тартюф» Мольера.
Театр «Сики». 1966



«Сон в летнюю ночь»
У. Шекспира.
Театр «Кумо». 1963

«Преступление и наказание»
по Ф. Достоевскому.
Театр «Кумо». 1966



«Укрощение строптивой»
У. Шекспира.
Театр «Кумо». 1966



«Святая Иоанна» Б. Шоу.
Театр «Кумо», 1963

«Голова девы Марии» была названа автором в подзаголовке «пьесой-фантазией о Нагасаки». Действие происходит в этом разрушенном взрывом атомной бомбы городе. После войны, и зимой и летом, каждый вечер в темном переулке, вблизи порта, появляется молодая женщина по имени Синобу. Она продает прохожим маленькие книжки стихов. Автор стихов — больной муж Синобу — рассказывает в них о жизни, прошлом, мечтах и мыслях своей жены. Синобу читает:

«...И сегодня вечером я стою,
Стою, как служанка,
Стою, как колонна из холодного, гладкого камня,
Колонна из белого мрамора,
Колонна у фасада здания банка.
Но подожди.
У меня за поясом спрятан кинжал в белых ножнах,
Кинжал этот пока у меня на хранении,
Кинжал этот должен вернуться к своему владельцу.
Синобу, Синобу,
Синобу — это мое имя.
Когда встречу владельца кинжала, я подойду к нему тихо.
Ждет его смерть! Так я верну кинжал владельцу».

Синобу — человек трагической судьбы. Когда была брошена атомная бомба на Нагасаки, в бомбоубежище незнакомый мужчина дал голодной Синобу поесть. Потом он отнял у нее кольцо с бриллиантом, подарок покойной матери, и изнасиловал ее, совсем юную девочку. Синобу украла у него кинжал в белых ножнах. С тех пор каждый вечер стоит она в темном переулке, продает книжки стихов и ищет того мужчину.

Подруга Синобу, медицинская сестра Сика, вынуждена заниматься проституцией. Сика была бы очень красивой, но ее левая щека и половина шеи изуродованы ожогом от атомной бомбы. Все избегают Сика, гонят ее. Когда Сика входит в овощной магазин, хозяин магазина просит ее поскорее выйти, говоря, что из-за ее раны могут завянуть овощи. Ей запрещено мыться в бане — хозяйка говорит, что ее ожог загрязнит воду. Влюбленные в парке, увидев девушку, убегают, испуганные ее видом. Но на все советы сделать пластическую операцию Сика неизменно отвечает:

«Если мое лицо станет таким, каким было
раньше,
то и хозяин овощного магазина,
и хозяйка бани,
и влюбленные пары
примут меня с улыбкой.
Однако
двести тысяч погибших в Хиросиме,
семьдесят тысяч сгоревших в Нагасаки
все равно не вернутся обратно».

Студент из Токио просит ее принять участие в демонстрации противников атомной войны:

«Студент. Если вы встанете в первый ряд демонстрации против атомной бомбы, то это даст гораздо больший эффект, чем сто речей, тысяча плакатов. Не надо ничего говорить. Просто молча стоять — и все.

Сика. Значит, я сама плакат.

Студент. Яснее говоря, да».

Однако Сика замыслила другое. Перед церковью, полуразрушенной атомным взрывом, стоит обожженная статуя девы Марии. Церковные власти собираются снести церковь и статую, а затем построить на этом месте новое, модернизированное здание храма. Пострадавшие от взрыва японцы противятся этому, они хотят сохранить навечно страшный памятник жертвам атомной войны. Однако их голоса никто не слышит. Синобу, Сика с товарищами решают спрятать изуродованную статую девы Марии. Им удалось уже унести с площади туловище, руки, ноги статуи. Осталось спрятать лишь голову. Договорились унести голову в ночь, когда пойдет снег. Спасенная дева Мария должна стоять в тайнике. Она нужна как вечный свидетель трагедии девятого августа, она должна быть спасена, чтобы вызывать вечное пламя ненависти к войне.

В больнице, где работает Сика, Синобу наконец увидала того, кого искала. Она может наконец отомстить за себя. Его, Дзигоро, привезли к врачу умирающим. Он пытался застрелиться: после девятого августа прошло более десяти лет, но только сейчас у него появились симптомы лучевой болезни. Уже подняв кинжал над Дзигоро, Синобу не может совершить убийства.

В эту ночь в Нагасаки выпал снег. В маленькой типографии японец-рабочий набирает текст воззвания

против атомной войны. Едва он закончил свою работу, как набранный текст начинает сам говорить:

«Мы просим вас... для счастья наших детей... больше никогда не повторять...»

На темной, безлюдной площади перед разрушенным зданием церкви собрались Сика, Синобу, наборщик и инвалид войны. Сика шепчет молитву: «Дева Мария, помоги нам выполнить задуманное». Она пытается поднять голову девы Марии, но безуспешно. Внезапно голова оживает. «Дети мои,— говорит она,— скорее заберите меня отсюда. Я буду вас поить моим молоком. Буду слушать вас и помогать вам в ваших делах». Дева Мария торопит друзей. Синобу, прижимаясь к голове девы Марии, изо всех сил старается поднять ее, но не может.

Пьеса Танака «Голова девы Марии» полна аллегорий, иносказаний и символов. Отвергнутые обществом, Сика и Синобу олицетворяют жертвы атомного взрыва. Их друзья и товарищи — студент, наборщик, инвалид — это гневный глас народа против новой войны. И, наконец, статуя девы Марии — вечный символ атомной трагедии, призыв к бдительности. Все этим символы объединены в волнующее повествование о сегодняшнем дне Японии, о борьбе ее народа против войны, за мир. Глубоко иносказателен и финал спектакля: Синобу старается поднять голову девы Марии, но безуспешно, ее усилия слабы, для полной победы над темными силами нужны силы всех японцев, всего человечества.

Пьесу «Голова девы Марии» ставил сам автор. Две главные женские роли с блеском сыграли актрисы театра — Мисако Ватанабэ и Юко Кусуноки.

В 1966 году театр «Синдзинкай» снова показал зрителям этот спектакль. Это было вызвано тем, что после первой постановки спектакля в 1959 году в театре произошел раскол — бóльшая часть артистов во главе с режиссером Тосиро Хаяно ушла из коллектива. Танака возражал против того, чтобы спектакль «Голова девы Марии» был сыгран в новом составе. И только в 1966 году ушедшие из театра артисты согласились участвовать в возобновленном спектакле.

Спектакль «Голова девы Марии» получил премию Фестиваля искусств за 1966 год, присуждаемую Министерством просвещения Японии.

После первой постановки «Головы девы Марии» театр получил от драматурга специально написанные пьесы: «Не руби дерево» (1961), «Луна ясна, звезды редки» (1962), «Скитание» (1964). Внимание Танака с каждым новым его произведением все более и более приковывается к жизненно важным проблемам современности. Персонажи его пьес никогда не произносят лозунгов, открытых политических деклараций. Наоборот, порой кажется будто внимание драматурга сосредоточено исключительно на внутреннем мире персонажей. Однако своих героев драматург помещает в определенную социальную среду, в конкретные жизненные ситуации, и именно они определяют мировоззрение действующих лиц пьесы, их внутренний строй.

Любовь зрителей к Тикао Танака во многом объясняется тем обстоятельством, что этот большой художник умеет создавать на сцене особый, привлекательный театральный мир. «Жизнь в театре и жизнь вне театра — разные вещи»,— говорит драматург. В каждой своей новой пьесе Танака находит новую форму общения со зрительным залом. Читая пьесы Танака, невольно ощущаешь, что автор каждый раз упорно ищет не только наиболее эффектный прием общения со зрителем, но и лучший, наиболее доходчивый способ объяснения актеру своих замыслов.

При постановке спектакля «Скитание» Танака, автор и постановщик, говорил: «Когда артисты получают роли, обычно они сразу начинают их учить. Это считается самым нормальным явлением. Однако это неправильно. Есть нечто гораздо более необходимое для артистов в их работе — интуитивное понимание всей пьесы в целом. К сожалению, большинство актеров этим пренебрегает. Даже те, кто понимает зависимость исполнителя отдельной роли от общего замысла пьесы, пройдя мимо этой стадии в работе, уходят целиком в «свой» персонаж, стараются как можно скорее войти в контакт со своим героем. Когда этот персонаж является служащим, коммерсантом, адвокатом или учителем, то беда еще поправима. Но если актеру предстоит создать образ, который находится вне обыкновенного восприятия, то дело осложняется».

Тикао Танака, как бы желая помочь актерам в работе над такого рода ролями, предлагает в пьесе «Скитание» новую драматургическую форму, представляю-

щую, по его словам, своего рода театрализованное повествование. «В то далекое время, когда я еще только начал учиться театру, такой прием считался архаичным и пользоваться им было позорно»,— писал драматург.

Танака в этой пьесе воскрешает на сцене традиции японского национального театра ками-сибай (театр картин). В этом театре рассказ актера сопровождается демонстрацией картин, нарисованных на картонных листах размером 50×70 *см*. Рассказчик, показывая картины одну за другой, исполняет роли всех нарисованных персонажей. Ками-сибай показывают в Японии главным образом детям. Еще в 30-е годы нашего века театр ками-сибай был широко распространен. Ками-сибай-я (рассказчик) начинал работать ежедневно во второй половине дня, когда школьники уже освобождались от занятий. Водрузив ящик с картинками, ками-сибай-я на велосипеде объезжал все улочки, постукивая деревянной палкой. Дети бежали за велосипедом ками-сибай-я. Где-нибудь в удобном месте, остановив велосипед, он начинал спектакль. Ками-сибай-я брал с каждого ребенка за свое выступление мелкие монетки, раздавая взамен по одной конфетке. С начала 50-х годов, когда стало распространяться телевидение, ками-сибай-я уже было трудно собирать детей на свои спектакли. Постепенно рассказчик исчезает с улиц Японии. В Токио, говорят, сейчас не более тридцати ками-сибай-я.

Драматург Тикао Танака в пьесе «Скитание» использует приемы традиционного фольклорного театра. В «Скитании» рассказчику отведено главное место. Сценическое действие с начала и до конца пьесы сопровождается рассказом ками-сибай-я. Он первый появляется перед зрителем и, постукивая деревянными палками, начинает свой рассказ: «Пусть остановится время. Давайте переключимся на вечность. И пусть, хоть ненадолго, люди узнают свою душу. Это говорит автор. А я всего лишь скромный бедный ками-сибай-я...» Поднимается занавес. Декорации и почти весь реквизит нарисованы на заднике. По ходу действия задники меняются. Ками-сибай-я одет в черное, даже его лицо покрыто черной сеткой-вуалью. Он управляет событиями пьесы: то останавливает время, то заглядывает в будущее, то воскрешает прошлое; он вступает в раз-

говор с действующими лицами, объясняет зрителям их душевное состояние и поступки.

Сюжет «Скитания» таков. Токио перед началом Олимпийских игр. Крупный предприниматель строит «развлекательный центр»—в нем будут турецкие бани, и танцовщицы, и певицы, и зал для «раздумья». К центру строятся дороги. Поэтому маленькие лавочки вынуждены переселиться на окраину. Но и здесь идет стройка. На вид в городе-мамонте Токио всё есть, все живут в изобилии, везде кипит бурная жизнь, везде яркие неоновые рекламы Олимпиады. А где же душа? Куда делась душа? Без души — человек не человек.

В центре пьесы три персонажа: Осаку-сан, бывшая проститутка, несчастная, добрая одинокая женщина, мечтающая о счастье; бедный продавец деревянной обуви Тамэкити — вдовец, воспитывающий маленькую дочку; и, наконец, скиталец Санкити, вообразивший, что на его спине сидит ребенок. Все время Санкити забавляет «ребенка» воздушными шариками, он уверен, что несет ответственность за его судьбу.

«Скитание» Т. Танака — поэтическая аллегория жизни токийских «униженных и оскорбленных». Все три персонажа пьесы — неудачники, бедняки, скитальцы. На фоне огромного Токио, прозванного городом-мамонтом, живущего бурной, стремительной жизнью, они незаметны. Их словно и нет. Существует только город. Яркий, неоновый, грохочущий, устремленный в погоню за бизнесом. Но именно эти люди, по замыслу автора, яляются воплощением всего доброго и прекрасного, что осталось в огромном городе. Они — олицетворение потерянной души мамонта-Токио.

Но вот двое из героев вынуждены покинуть город, третий гибнет при катастрофе. Умирает душа Токио. Но это только кажется... На месте смерти Санкити появляется много людей, подобных ему. Они, как и Санкити,— с синим шариком в руках, за их спиной невидимый ребенок — плод светлой фантазии погибшего. Люди берегут его—это их совесть, доброта и будущее.

Пьеса Танака «Скитание» смотрится в театре «Синдзинкай» с большим интересом. Мы склонны видеть в ней не просто очередной удачный спектакль сингэки. Обращение театра и драматурга к богатейшему наследию национальной театральной культуры, творческая, талантливая интерпретация ее традиций знаменуют

новый, интереснейший этап в развитии сингэки. Этот этап органического синтеза элементов восточной и западной культур открывает необозримые перспективы развития перед современным театром Японии.

«ХАЙЮ СЁГЭКИДЗЁ»

Выше упоминалось, что в театре «Синдзинкай» после постановки спектакля «Голова девы Марии» произошел раскол. Часть актеров во главе с режиссером Тосиро Хаяно организовали в апреле 1960 года новый коллектив—театр «Хайю сёгэкидзё» (Малый актерский театр).

Первый спектакль нового театра—«Затворники Альтоны» Сартра—состоялся в марте 1961 года. В маленьком, но строго подобранном актерском коллективе решили ставить такие пьесы, которые не требуют много исполнителей. В этом театре говорят, что если театр «Хайюдза» играет в бейсбол, то театр «Хайю сёгэкидзё»— в настольный теннис.

«Театр—это иллюзия,—заявляет руководитель театра Хаяно.—Главная сила, создающая театральную иллюзию,— актеры. И зрители, сидящие в зале, и актеры, играющие на сцене, прекрасно понимают, что одни находятся в театре, а другие играют на сцене. Но тем не менее это прикрыто какой-то дымкой. Не лучше ли открыто в этом признаться? Надо освободиться от всех заблуждений: на сцене нет действующих лиц, там играют артисты, на сцене происходит борьба артиста с драматургическим материалом, там мы видим вывод, сделанный артистом из материала пьесы». Воспитывая «самостоятельных артистов-художников», Хаяно пробует разные способы тренировки. Например, работу актера без режиссера, импровизацию без пьесы и т. д.

Конкретизируя свою задачу, театр «Хайю сёгэкидзё» стал организовывать кроме основных спектаклей вечера сингэки-ёсэ. В этом цикле работы берется за основу «ёсэ» — искусство рассказчика традиционного национального театра. Взяв в качестве литературного материала стихи, народные сказки, рассказы японских писателей, актеры на сцене «рассказывают и показывают» их зрителям.

Режиссер Хаяно об этой работе говорит: «Это попытка посмотреть на актера как на самостятельного худож-

ника, узнать, в каком отношении может находиться актер к драматургическому произведению...»

Театр «Хайю сёгэкидзё» много пробует, экспериментирует. Например, при постановке «Троянок» Сартра в 1966 году спектакль был сыгран на открытой сцене — в музыкальном зале парка. Спектакль не имел успеха, музыкальный зал оказался совершенно непригодным для постановки драматического спектакля. Однако сама попытка вынести спектакль из помещения театра приветствовалась.

В погоне за экспериментом, новациями театр иногда, нечего греха таить, идет и по ложному пути. В 1967 году театр начал играть трагедию Софокла «Царь Эдип» в зале маленького кафе. Трагедия шла с десяти часов вечера. Зачем нужно было помещать в крохотный зал античную трагедию, игравшуюся в свое время на лоне природы? Конечно, для того, «чтобы артисты не были рабами драматургии, а стали самостоятельными художниками-творцами». В зале кафе сто кресел, повернутых к сцене. Сто зрителей, не торопясь, пьют кофе. Постепенно в зале темнеет, и начинается греческая трагедия. Разумеется, в таком маленьком помещении, в такой непосредственной близости от зрителей вся тяжесть спектакля ложится на плечи актера. Кстати сказать, только один артист — М. Оямада в роли Эдипа — выдержал это испытание.

Представление трагедии через некоторое время прекратилось. Полицейское отделение района запретило демонстрацию в кафе драматического спектакля. Причина, указанная полицией,— нарушение «Закона о сохранении благопристойных нравов во время зрелищных мероприятий». Театр «Хайю сёгэкидзё» еще несколько раз показал спектакль при полном свете в зале, но полиция осталась неумолимой. Театр был вынужден прекратить работу в кафе. Через несколько месяцев театр «Хайю сёгэкидзё» возобновил «Царя Эдипа» в помещении церкви.

Среди спектаклей театра выделяется «Кэндзаки». (Кэндзаки — название мыса в Японии.) Пьеса написана писателем М. Татихара по его одноименной повести. Раньше Татихара был весьма далек от театра. Однако у него есть свое мнение о задачах сингэки, которое, нам кажется, заслуживает того, чтобы быть процитированным. «Пока сингэки продолжает свою работу так, как

сейчас,— считает Татихара,— пока театр ставит пьесы европейских авторов или пьесы, написанные японцами в приемах европейской драматургии, и ставит их в стиле европейского театра, в Японии не будет создан японский современный драматический театр. При существующем положении сингэки не может достигнуть в своем творчестве той вершины, какой достигли в свое время театр ноо, театр кёгэн, театр кабуки» [1].

Для того чтобы создать подлинный японский драматический театр, Татихара предлагает актерам и режиссерам сингэки использовать основные приемы классического театра ноо. Татихара считает, что необходимо приглашать артистов театра ноо для участия в спектаклях сингэки. При постановке пьесы «Кендзаки» Татихара высказал пожелание, чтобы в спектакле две основные роли были исполнены артистами театра ноо, в одной из сцен артисты выступали в масках, и спектакль игрался без занавеса. Мнение драматурга, на наш взгляд, очень интересно и заслуживает большого внимания.

«Кэндзаки» — трагедия двух поколений одной японо-корейской семьи. Во время второй мировой войны в фашистской Японии шовинисты выступали против всех лиц неяпонского происхождения. Корея не была противником в войне, но и эта страна была предметом презрения и ненависти японских фашистов. У героев пьесы, двух братьев, дед — корейский аристократ, бабушка — японка. Отец братьев служил в японской армии офицером и пропал без вести. Только после войны выясняется, что отец, поняв, что у него нет перспективы на карьеру в японской армии, убежал в Корею. Там он стал высокопоставленным военачальником.

Двум его сыновьям в фашистской Японии судьба не улыбается. В один из жарких августовских дней, сразу после войны, между ними и их двоюродным братом возникает спор. Двоюродный брат, чистокровный японец, член крайней фашистской группировки, с отточенным бамбуковым копьем в руках нападает на старшего брата, обвиняя в поражении Японии «хитрых корейских предателей». Трагизм этого события автор еще более усложняет: когда двоюродный брат с копьем набрасы-

---

[1] «Сингэки», Токио, 1967, № 1, стр. 20—21 (на японском языке).

вается на героя, последний, давно отчаявшись в жизни, сам падает всем телом на копье. Это не убийство, а самоубийство.

Трагедия Татихара написана в форме повествования или, как считает автор пьесы, в приеме театра ноо. На сцену выходят персонажи, рассказывают о себе. Затем рассказ незаметно переходит в актерское действие, потом игра снова переходит в рассказ другого персонажа. Те актеры, которые не нужны в данный момент для рассказа или сценического действия, просто поворачиваются спиной к зрителям — это означает, что их уже нет на сцене. Время действия также переносится то в прошлое, то в настоящее, в зависимости от того, о чем идет речь в данный момент. Например, сцена убийства, вернее самоубийства, показана следующим образом. В самом начале спектакля разыгрывается отдельная сценка в медленном темпе, показывающая, как старший брат сам падает на копье. Здесь зрители, еще не зная всего сюжета пьесы, узнают, что имело место самоубийство. По ходу действия, когда младший брат рассказывает о происшествии (сам еще не зная, что это было самоубийство), событие играется так, как его воспринял младший брат: убийца вонзает свое бамбуковое копье и убивает брата. В конце спектакля, когда младший брат во время встречи с матерью после девятнадцатилетней разлуки вспоминает это страшное событие, перед зрителем снова сцена с бамбуковым копьем. Наблюдающий младший брат вдруг вскрикивает. Он понял, что это было самоубийство. «Он покончил жизнь самоубийством! Он не убит! Он покончил самоубийством!..»

Спектакль «Кэндзаки» в своем сценическом выражении во многом близок театру ноо. Правда, в спектакле «Хайю сёгэкидзё» не было ни артистов из театра ноо, ни масок. Однако в нем был применен один из главных приемов театра ноо — прием повествования. Между рассказами действующих лиц в «Кэндзаки», как и в театре ноо, разыгрывались отдельные сценки — эпизоды, не связанные по времени и месту действия с другими частями спектакля. На сцене почти не было декорации, реквизита. Внимание зрителя концентрировалось исключительно на актере.

Спектакль «Кэндзаки» — яркий пример стремления театра «Хайю сёгэкидзё» к поиску новых выразительных форм современного театра. В 1966 году за спек-

такли «Кэндзаки» и «Затворники Альтоны» коллектив получил «Премию театров», которую ежегодно присуждает Союз театральных журналистов Японии за лучшие спектакли.

ДРУГИЕ МОЛОДЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ СИНГЭКИ

В 1953 году студенты, изучавшие французскую литературу в токийских университетах, во главе с двадцатилетним Кэйта Асари решили организовать театр. Молодых людей не устраивали театральные коллективы, которые работали в то время в японской столице. Единственный путь, решают они, создать свой театр. Для подготовки спектаклей каждый член коллектива внес в кассу театра по тысяче иен. Работа пошла полным ходом.

«Необходимо выйти за узкие рамки натурализма, которыми скован театр сингэки нашего времени,— заявил руководитель труппы Кэйта Асари.— Мы думаем, что для этого прежде всего надо учиться у современного европейского театра, необходимо воспитать для нашего театра «своих» драматургов, и сотрудничать с этими новыми драматургами во имя расцвета современного японского драматического театра...»[1].

В 1954 году новый коллектив под названием «Сики» («Времена года») начал свою работу. Первым спектаклем была «Ардель» Ануя. В последний день демонстрации спектакля в Токио пошел сильный снег, что было большой редкостью. Все виды транспорта столицы прекратили работу. Несмотря на это, спектакль театра «Сики» посетило сто пятьдесят человек. В этот же вечер ревю одного из крупнейших коммерческих театров «Нитигэки», расположенного в самом центре столицы, смотрело только тридцать зрителей. А ведь зал, где был показан спектакль театра «Сики», находится в очень отдаленном районе. Поддержка зрителей ободрила молодых актеров театра.

Через полгода появляется второй спектакль — «Антигона» Ануя, затем третий — «Интермеццо» Жироду, в мае 1955 года четвертый — «Дикарка» Ануя. Впервые

---

[1] «Сингэки», Токио, 1965, № 12, стр. 85 (на японском языке).

о работе театра появляются отзывы в прессе. Газета «Найгай-таймс» писала: «В этом году мы уже смотрели многие спектакли сингэки. Однако в «Дикарке» мы смогли почувствовать в гораздо большей степени, чем в любом другом спектакле, огромную любовь артистов и режиссера к театральному искусству. За последнее время в театральном мире появилось немало молодых актеров, но, увы, очень многие из них стремятся к поверхностной, легко доступной славе. В такой обстановке необходимо беречь и уважать молодых актеров театра «Сики», искренне и серьезно работающих»[1].

В своей работе молодежь следовала принципу, провозглашенному руководителем труппы: «В театре прежде всего есть драматургия, «слова», говоря иначе, голос души, дремлющей в миллионах людей и просыпающейся с помощью драматурга. Потом есть актеры, которые предоставляют театру свое тело и голос. Есть еще зрители, прислушивающиеся ко всему, что происходит на сцене. Театр состоит из этих трех элементов. Этот принцип неизменен во всем мире во все времена»[2]. Как видно из этого высказывания, в стремлении театра не было ничего экстравагантного, что часто сопровождает работу молодого театра. Коллектив хотел создавать «театральное искусство», а не «натуралистические иллюстрации к сюжетам».

Показанный в 1957 году «Жаворонок» Ануя был высоко оценен деятелями сингэки. Критики, единодушно расхваливая режиссера, признали, что он в этом спектакле нашел свой творческий почерк. «Жаворонок» — один из самых удачных спектаклей театра «Сики» — шел очень долго, давая большие сборы. И сейчас он повторяется по просьбе зрителей.

Постепенно «Сики» становится популярным среди любителей нового японского театра. Число его поклонников все умножается. Театр продолжает неустанно работать над пьесами своих любимых драматургов — Ж. Жироду и Ж. Ануя. Один за другим идут спектакли «Амфитрион 38», «Троянской войны не будет», «Тесса», «Зигфрид», «Ундина» Жироду и «Эвридика», «Жаворонок», «Школа отцов» Ануя. Почти все крупные пьесы Жироду и Ануя были сыграны. Первый, учебный пери-

---

[1] «Найгай-таймс», Токио, 1955, 9 мая (на японском языке).
[2] «Сингэки», Токио, 1965, № 12, стр. 86 (на японском языке).

од можно было считать завершенным более или менее удачно.

В 1960 году театр начинает ставить современные японские пьесы, специально написанные драматургами-единомышленниками — Сюдзи Тэраяма, Сюнтаро Танигава, Сейити Ясиро.

После постановки японских пьес число поклонников театра заметно уменьшается. Настроение коллектива падает. Однако, несмотря на это, театр решает начать борьбу за зрителя. «Для театральных деятелей самое важное — уважать зрителей, считаться с их запросами, интересами,— говорит Асари.— Театр без зрителей — не театр... Публика — одна из неотъемлемых частей театра. Наш единственный путь — приложить все свои старания для создания спектаклей, которые бы полностью удовлетворяли нас самих и которыми мы могли бы заслужить возможно большую поддержку публики. Спектакль имел успех — это означает, что спектакль собрал полный сбор и все сидящие в зрительном зале не остались к нему равнодушными»[1].

Театр «Сики» серьезно анализирует свою деятельность. Проблема публики касается не только финансовой стороны дела. Театр возвращается к драматургии Жироду и Ануя. На сцене появляются «Беккет, или Честь божья» Ануя, «Капитан Кук» Жироду. В то же время театр старается всемерно расширять репертуар. Ставятся «Тартюф» Мольера, «Ифигения» Расина, «Братья Карамазовы» Достоевского в инсценировке Копо и многие другие пьесы. В последующий период судьба театра тесно связана с деятельностью театра «Ниссей». Театр «Ниссей» — антрепренерская организация, созданная крупнейшей страховой компанией. К руководству «Ниссей» компания привлекла талантливого, многообещающего режиссера театра «Сики» Кэйта Асари. В «Ниссей» входит только персонально режиссер Асари. Театр «Сики», так же как и раньше, остается самостоятельной единицей. Тем не менее близкая связь с «Ниссей» дала театру «Сики» первоклассную сцену, широкую рекламу и другие блага, о которых ранее нельзя было даже и мечтать. Это сказывается на творческой стороне работы театра «Сики». В день премьеры «Ундины», показанной театром «Сики» на сцене вновь вы-

---

[1] «Сингэки», Токио, 1965, № 12, стр. 85 (на японском языке).

строенного здания «Ниссей», Асари сказал: «Занимаясь подготовкой к открытию театра «Ниссей» и находясь в составе дирекции этого театра, я все время не расставался с мыслью о том дне, когда я поставлю «Ундину» в идеальных для театра условиях...»

В отличие от художественных руководителей многих молодых театров сингэки, которые воспринимают финансовые и организационные трудности как неизбежную беду для художника, стремящегося к созданию демократического искусства в условиях капиталистического мира, Асари придерживается другого мнения. «Театральные коллективы, в которых работают зрелые люди, независимо от того, находятся ли они в капиталистических или в социалистических условиях, должны быть профессиональными. Необходимо профессионализировать театр, повышать свое мастерство, расширять состав публики, вести хозяйство как на предприятии. Артисты сингэки должны существовать на заработки от спектаклей, а не от выступлений по телевидению, радио и в кино. Если вести свое театральное дело как следует, профессионально, то это, в условиях современной Японии, дает реальные результаты... Нужна готовность самих артистов посвятить себя только сцене, нужна готовность деятелей сингэки создавать только хорошие спектакли, на которые охотно приходили бы зрители. Нужно не лениться рекламировать свое искусство. Надо вести театр по экономическим законам той страны, в которой живет данный театральный коллектив. Все это успешно проверено на практике театра «Сики»[1].

Методы ведения театрального дела режиссера Асари успешно реализуются в театре. Но можно ли механически перенести их на другие коллективы сингэки? «Записки о длинных ночах» в «Токио ансамбле» и «Голова девы Марии» театра «Синдзинкай» очень хорошие спектакли. Однако они собрали меньше публики, чем «Ундина» в театре «Сики» на сцене «Ниссей». Может быть, не следует считать причиной этого только недостаточную организаторскую работу «Токио ансамбля» или театра «Синдзинкай».

Заслуга театра «Сики» в деле развития сингэки значительна. Даже если не касаться творческих успехов

---

[1] «Сингэки», Токио, 1965, № 12, стр. 87 (на японском языке).

коллектива, популяризация работы нового театра привлекает различные круги японского общества, рассеивает ложное мнение о сингэки, как о «театре избранной кучки интеллигентов». Однако не следует забывать, что «мера товарной стоимости» — не высший критерий в суждениях о произведениях театрального искусства.

В начале 1963 года из театра «Бунгакудза» ушла группа артистов. Они организовали новый театр «Кумо» («Облако»). Во главе труппы встал Цунэари Фукуда — литературный критик, драматург, известный переводчик шекспировских пьес. В течение последних лет, будучи литературным консультантом театра «Бунгакудза», он занимался и режиссерской работой.

Литературная и театральная деятельность Фукуда получает поддержку определенных кругов японской интеллигенции. Однако его взгляды на некоторые события общественной жизни страны и международные события, в особенности его открыто реакционное отношение к войне во Вьетнаме, получили осуждение прогрессивных слоев страны.

При создании «Кумо» было объявлено, что театр является филиалом недавно организованного Института современного драматического искусства, субсидируемого «Фондом Азии», то есть американскими и японскими капиталистами.

Театр начал работу постановкой «Сна в летнюю ночь» Шекспира. Далее театр ставит спектакли: «Укрощение строптивой» и «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Святая Иоанна» Шоу, «Это так (если вам так кажется)» и «Генрих IV» Пиранделло, «Долгое путешествие в ночь» О'Нила, «Преступление и наказание» по Достоевскому в инсценировке Фукуда, «Дон Жуан» Мольера, «Немой официант» и «Любовник» Пинтера, «Американская мечта» Олби, «Золотая страна» Эндо, «Свист первого паровоза» Накамура, «Буё Эномото» Абэ.

Первый спектакль поставил Фукуда. А для постановки «Ромео и Джульетты» Институт современного драматического искусства пригласил из английского театра «Олд Вик» известного постановщика шекспировских пьес Майкла Бенталла. Работа этого режиссера получила высокую оценку у специалистов театра Японии. Все с удивлением увидели, что артисты театра «Кумо» оказались способными создать хороший шекспировский спектакль. Постановку «Дон Жуана» осу-

ществил французский режиссер Жан Меркюр, но результат не был таким впечатляющим, как в «Ромео и Джульетте». Для постановки пьесы «Долгое путешествие в ночь» был приглашен из США известный режиссер, бывший руководитель «Групп-тиэтр» Гарольд Клерман и пять актеров. В течение месяца демонстрировались репетиции Клермана с американскими артистами. Их могли смотреть артисты театра «Кумо» и других коллективов нового театра. В конце пребывания в Японии американская труппа показала генеральную репетицию спектакля. Затем началась работа коллектива театра «Кумо» над драмой «Долгое путешествие в ночь» с японским режиссером Тэцуо Аракава.

Когда было объявлено об организации Института современного драматического искусства и театра «Кумо», большинство деятелей сингэки открыто выразило свой протест против деятельности института и его директора Цунэари Фукуда. Многие выражали тревогу за судьбу нового японского театра. Опасались, что театр «Кумо», имея мощную финансовую базу, окажет отрицательное влияние на другие театры сингэки. Тогда казалось, что эти опасения имели под собой основания. Теперь ясно, что, несмотря на то, что театр «Кумо» показывает много спектаклей, развивает связи с зарубежными театрами, он не смог стать сильным конкурентом для других трупп нового японского театра. Театр привлекает публику лишь громкими именами зарубежных мастеров, временно работающих в нем. Но положение меняется, когда за дело берется сам Фукуда.

Фукуда резко критикует современное состояние сингэки: «Что представляет собой сингэки в наше время? Это театр, потерявший свой идеал, свой темперамент. Внутри него не сформировалась традиция, на которую можно было бы опираться. Сингэки топчется на месте. Свою тревогу он старается заглушить самодовольными заявлениями»[1].

Никто в Японии, начиная от профессионального критика до простого зрителя, не считает сингэки идеальным театром. Однако совершенно неправильно характеризовать новый японский театр так, как это делает Фукуда.

---

[1] «Гендай энгэки кёкай» [«Институт современного театрального искусства»], Токио, 1963, № 1 (на японском языке).

МИНИ-ТЕАТРЫ

ТЕАТР «ХЭНСИН»

Самое заметное явление в жизни сингэки последних лет — рождение множества мини-театров. Их приверженцы называют свою работу «Сёгэкидзё ундо» («Движение мини-театров»).

В настоящее время в развитии сингэки существуют два основных, резко противоположных направления. Первое направление — большие коллективы, такие, как театры «Хайюдза», «Мингэй», имеющие тенденцию к укрупнению: увеличивается коллектив, ведутся выступления на больших сценах коммерческих театров, расширяются контакты с другими видами искусства. Второе направление — создание мини-театров, все более уменьшающихся, все более замыкающихся в своем маленьком зале.

В Токио сейчас существует немало мини-театров. Из них театр «Хэнсин» («Метаморфоза») появился одним из первых. Театр начал показывать спектакли с сентября 1965 года. Его возглавляет режиссер Тосихару Такэути. И сам Такэути и артисты театра «Хэнсин» работали раньше в труппе Ясуэ Ямамото.

Здание, в котором работает театр «Хэнсин», представляет собой домик, разделенный внутри на две равные части: сцену и зрительный зал. В зале поставлены семьдесят стульев для публики. Расстояние между первым рядом и сценой — не больше сорока сантиметров. Сцена возвышается над полом едва на двадцать сантиметров. Когда актеры подходят близко к краю сцены, зрители могут коснуться их рукой. Осветители сидят в углу зрительного зала.

Труппа «Хэнсин» показывает новый спектакль в течение первой недели месяца. Руководитель труппы Такэути со свойственным ему юмором заявил при организации театра: «Любой человек, который хочет работать с нами, будет принят в наш театр. Потому что наш «Хэнсин» — не театральная труппа, а, скорее, «банда». Мы собрались и решили в течение этого года заниматься театром. Порядки и правила, которые мы приняли, должны соблюдаться всеми. Кроме них, у нас ничего нет»[1].

Речь Такэути может создать впечатление, будто «Хэнсин» действительно «банда». Однако все члены труппы имеют театральное образование, искренне и серьезно относятся к своему делу. Они готовы к бою за «свое театральное искусство».

«Мы хотим раз и навсегда договориться об одном элементарном условии,— объясняет Такэути свою творческую позицию.— Работа актера заключается в том, что он — творец. Он сам творит, он сам играет. Для актера, приемлющего этот принцип, всякое место может быть сценой. Лишь тогда, когда актеру не удается выразить то, что он хочет, он приглашает на помощь автора. Там, где актер только пассивно ломает голову над тем, как толковать ту или иную роль, как убедить себя в правде той или иной роли, — там не может быть истинного театра»[2].

Развивая свою мысль далее, Тосихару Такэути продолжает:

«Самое главное — может ли актер показать на сцене свой собственный мир. Если у него нет такого мира, если его собственный мир расходится с идеалами сегодняшнего театра, то что бы актер ни старался делать,

---

[1] «Сингэки», Токио, 1965, № 12, стр. 83 (на японском языке).
[2] Там же.

каким бы техническим мастерством он ни обладал, у него все равно ничего не выйдет»[1].

Театр «Хэнсин» ставит в основном пьесы, написанные специально для него, но часто берет и пьесы, которые уже шли в другом театре, на большой сцене. Один из таких примеров — пьеса «Пилот» драматурга Кэн Миямото. Она была поставлена театром «Хайюдза» в 1965 году. «Хэнсин» поставил пьесу через год.

Действие пьесы происходит в наши дни в городе Нагасаки. Сюда приезжает американский пилот, который сбросил атомные бомбы на Хиросиму и Нагасаки двадцать лет тому назад. Он приехал полный решимости понести наказание за свое преступление.

В Нагасаки же живет один японец, бывший работник наблюдательного пункта, который считает себя виновным в трагедии города. Он считает, что именно он должен был вовремя узнать и сообщить о полете самолета Б-29. Уже старый и слепой, японец все эти годы жил думами об искуплении своей вины. Каждый день он делает по одному бумажному фонарику для успокоения душ погибших.

Пьеса «Пилот» полна гнева, направленного против двух типов людей: ожидающих наказания и мучающихся в раскаянии. Она показывает несостоятельность поведения обоих героев — и американца и японца.

Театр «Хэнсин» показывал «Пилота» с 1 по 15 августа не случайно: 6 августа — день атомного взрыва в Хиросиме, 9 августа — день бомбардировки Нагасаки. В эти дни каждый японец живет воспоминаниями о страшной войне, мыслями о судьбе родины.

Театр «Хэнсин» просуществовал несколько лет. На его сцене шли многие интересные спектакли, среди них «Гамлет» в переделке Маровица, «Герника» Аррабала, «Физики» Дюрренматта, «Король Убю» Жарри, «Недоразумение» Камю.

ДРУГИЕ МИНИ-ТЕАТРЫ

Вслед за театром «Хэнсин» появилось сразу несколько мини-театров. Среди них есть такие, которые как театральные труппы существовали и раньше, но, вдохновившись опытом «Хэнсин», «переквалифициро-

---

[1] «Сингэки», Токио, 1965, № 12, стр. 83 (на японском языке).

вались в мини-театр». Есть и такие, которые создавались как мини-театры. Наиболее заметные из них — театр «Васэда сёгэкидзё» (Малый театр Васэда), расположенный на втором этаже кафе в районе Васэда, где помещается примерно пятьдесят человек; театр «Дзию гэкидзё» (Свободный театр), построивший в подвале свой мини-зал; театр «Куро-но-кай» («Черная группа») с мини-залом в Аояма, театр «Хаккэн-но-кай» («Группа открытий»), обосновавшийся в буддийском храме. Кроме перечисленных есть еще и другие. Парадоксально, что многие крупные и опытные коллективы сингэки, насчитывающие двадцать — тридцать лет работы, до сего времени не имеют своего театрального помещения и каждый раз арендуют залы для спектаклей, а крошечные новые мини-театры работают на своих сценах. Дело в том, что в наши дни в Токио не так трудно найти небольшое помещение и приспособить его для мини-театра, поставив в нем полсотни стульев. Вот как говорит об этом Минору Бэцуяку, драматург и член коллектива «Васэда сёгэкидзё»: «Опыт театра «Хэнсин» был для нас примером. Посмотрев, как работает «Хэнсин», мы подумали: так сможем и мы. Как раз хозяин кафе дал согласие выделить нам второй этаж» [1].

Мини-театры ставят по нескольку спектаклей в году. Каждый из них показывается в течение недели — десяти дней. Как правило, труппы мини-театров состоят примерно из двадцати молодых актеров.

Творческие лозунги, провозглашенные мини-театрами, разнохарактерны. «Васэда сёгэкидзё» заявляет, например: «Нет причины, нет результата, нет морали, нет порядка. У нас есть только одно — воля превратить драматургический материал в трехмерный мир». «Дзию гэкидзё» прокламирует: «Если мы скажем, что в нынешнем сингэки совершенно отсутствуют такие характерные и необходимые для нашего времени черты, как ритм, темперамент, свежесть, то станем ли мы клеветниками? Мы предпочитаем сцену, где будут допущены ошибки, свойственные молодости, театру, где демонстрируются стандартные приемы». Коллектив «Хаккэн-но-кай» следующим образом излагает свое кредо: «Если

---

[1] «Хигэки кигэки» [«Трагедия и комедия»], Токио, 1967, № 6, стр. 74 (на японском языке).

не театр, то чем еще остается заниматься? Лучше мы вам покажем свою разрушительную силу и наглость». «Куро-но-кай» провозглашает: «Уничтожить пропасть между сценой и зрительным залом — вот наша задача. Она почти неразрешима»[1].

И на практике мини-театры, как правило, не похожи друг на друга. Есть и неудачи, есть и удачные спектакли, которые убедили в правомерности такого типа театров или, во всяком случае, в их праве на существование.

Весной 1967 года мы смотрели спектакль «Эдип в Хиросиме» современного итальянского драматурга Л. Кандони в театре «Дзиюгэкидзё». Небезынтересно, что организаторы, назвав свой театр «Дзию гэкидзё» (Свободным театром), пошли по пути родоначальников сингэки, режиссера Каору Осанаи и актера театра кабуки Садандзи Итикава, которые в 1909 году основали театр под этим названием.

Чтобы попасть в мини-театр «Дзию гэкидзё», который расположен в подвале, нужно спуститься по узким, крутым и довольно опасным ступенькам. Перед началом спектакля в зал, в котором и так тесно, приносят еще дополнительные стулья. Зрители идут и идут.

Здесь нет сцены как таковой. Только тонкий занавес отделяет актеров от зрителей. Начинается пролог, символически изображающий конец мира. По сцене летают бабочки. Они прикреплены к палочкам, которыми машут «курого»[2]. Вдруг бабочки упали на землю. Через минуту из тьмы появляются судьи. Герой пьесы, американский летчик, который сбросил атомные бомбы на Хиросиму и Нагасаки, стоит перед судом. На экране в это время идут кадры, показывающие трагедию атомного взрыва. На сцене летчик, передавая себя в руки судей, просит вынести ему наказание. Но суд и прокурор не обращают на него никакого внимания, они занимаются своими делами: пьют виски, спят, разговаривают. Над судейским столом висит табличка: «И плохие законы — есть законы». Суд глух к просьбам летчика вы-

[1] «Сингэки», Токио, 1967, № 11, стр. 47—48 (на японском языке).

[2] Курого — в театре кабуки помощник актера, одетый с головы до ног в черное. Он помогает актерам на сцене: поправляет костюмы, подает реквизит, убирает со сцены ненужные вещи, суфлирует актерам и т. п.

нести ему приговор. Тогда летчик решает наказать себя сам — он выкалывает себе глаза. Актер надевает маску слепого и ощупью идет по сцене...

Спектакль «Эдип в Хиросиме», показывая ужасающие картины атомного взрыва, побуждает зрителей к активному действию и борьбе против реакционных сил атомного века.

Немаловажно, что вместе с мини-театрами родилась драматургия нового типа. Большинство новых драматургов, как правило, молодые люди, остро чувствующие пульс времени и знающие потребность молодежной аудитории,— это Минору Бэцуяку, Макото Сато, Рэн Сайто и многие другие. Из них наиболее популярен Минору Бэцуяку. Сочетание яркой демократической устремленности содержания с лаконичным стилем изображения создает особый художественный почерк этого драматурга. Его пьеса «Пейзаж с красной птичкой» получила премию имени Кисида за 1967 год, выдаваемую журналом «Сингэки».

«СИНДЗЮКУ-БУНКА» И «САСОРИ-ДЗА»

Синдзюку — один из самых оживленных районов Токио. В Синдзюку сосредоточены крупнейшие универмаги, магазины, кафе, рестораны, театры, кинозалы. До поздней ночи шумят в Синдзюку бесчисленные бары, кабаре, ночные клубы.

С июня 1963 года перед одним из кинотеатров на шумной улице Синдзюку стала появляться длинная очередь. Очередь стоит у кассы кинотеатра «Синдзюку-бунка», который показывает только высокохудожественные кинофильмы.

Действительно, «Синдзюку-бунка» отличается от других соседних кинотеатров даже по своему внешнему виду. Нет больших ярких афиш, реклам с обнаженными кинозвездами — только строгие серого цвета стены и витрины с кадрами из фильмов. Тут шли советские фильмы «Александр Невский», «Дама с собачкой»; польские — «Пепел и алмаз», «Мать Иоанна от ангелов»; «8½» Феллини, фильмы Ингмара Бергмана и другие.

Однако на этот раз, к удивлению прохожих, очередь перед кинотеатром мечтает попасть не на фильм,

а на спектакль. Дело в том, что «Синдзюку-бунка» начал показывать на своей маленькой сцене драматические спектакли. Спектакли начинаются в 9 часов 20 минут вечера.

Когда шла подготовительная работа, организаторы очень беспокоились — получится ли что-нибудь из этой затеи? Ведь все так непривычно: в кинотеатре нет сцены как таковой, представление начинается поздно. Однако уже с первых дней спектакли приобрели большую популярность.

В помещении кинотеатра играет не какая-либо постоянная труппа, а актеры из разных театров. Обязательным условием спектакля является наличие в нем духа экспериментаторства, новаторства. Дирекция «Синдзюку-бунка» хочет таким образом «содействовать развитию нового театрального искусства».

В помещении кинотеатра играют также и постоянные коллективы сингэки. Театр «Мингэй» показал здесь «В ожидании Годо» Беккета, «Внезапно прошлым летом» Уильямса; театр «Кумо» — «Историю в зверинце» и «Американскую мечту» Олби, «Немого официанта» и «Любовника» Пинтера.

Театр «Синдзюку-бунка» весьма популярен. До сих пор стоит по вечерам очередь за билетами. Большинство зрителей — молодежь.

В июне 1967 года «Синдзюку-бунка» открыл второй театр у себя в подвале. Это — «Сасори-дза» («Скорпион»). Зал театра «Сасори-дза» представляет собой длинный прямоугольник. В нем нет определенного места для сцены, она располагается в любом уголке зала. В подвале может поместиться примерно восемьдесят человек. Одна стена зала служит киноэкраном. На потолке зала помещено шестьдесят прожекторов. По оборудованию «Сасори-дза» не идет в сравнение с другими мини-театрами, разместившимися в дешевых кафе, в складе или в буддийском храме. Ведь их создавали артисты, режиссеры, драматурги на свои скромные средства, а этот театр открыл продюсер.

Выступления в зале «Сасори-дза» начали танцовщики, приглашенные из Испании. Затем появились актеры драматических театров: театр «Мингэй» в течение месяца показывал здесь спектакль «Руки Эвридики» Блоха. «Руки Эвридики» — монодрама, рассказ о судьбе мужчины, бросившего семью. Герой обращает свое по-

вествование непосредственно к зрителям, сидящим в зале. Героя пьесы играл Асао Сано, поставил спектакль Дзюкити Уно. Это представление очень подходило для мини-театра и было тепло встречено публикой. Далее, в зале «Сасори-дза» была показана пьеса «Человеческий голос» Кокто. В ней действует также только одна героиня. Сыграла эту роль актриса театра «Хайю сёгэкидзё» Ю. Кусуноки.

Мини-театры рождены и созданы как протест против чудовищно разросшихся массовых коммуникаций современного буржуазного мира. В таких театрах актеры и зрители находятся почти рядом друг с другом. Поэтому многие деятели мини-театров считают, что попытка создать иллюзию правдоподобия в подобных условиях теряет всякий смысл и всякую силу. Так, в спектакле «Девочка, торгующая спичками» Бэцуяку в театре «Васэда сёгэкидзё» молодые артисты, игравшие стариков, выступали без грима и не старались воспроизводить старческие манеры, интонации. В спектаклях мини-театров широко используется театральная условность.

Некоторые спектакли чрезвычайно удачны. Однако само собой разумеется, что мини-форма еще ничего не определяет и не гарантирует. Наоборот, она заключает в себе большую опасность, о чем свидетельствует частая и быстрая смена мини-театров в Токио. Общение на спектакле всего лишь с пятью-шестью десятками зрителей порождает театры замкнутого, узкого круга. Эта замкнутость, отсутствие связи с большим количеством зрителей не может не оказать отрицательного влияния на их работу.

НОВЫЙ ЯПОНСКИЙ ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ

Проблема зрителя до сих пор является одной из самых сложных и нерешенных проблем нового японского театра. В результате естественного развития сингэки занимает сегодня ведущее положение в театральной жизни страны. Однако его зрительные залы все еще заполняет преимущественно интеллигенция. Как проникнуть новому театру в широкие слои народа, как расширить круг зрителей — в решении этой проблемы немаловажную роль играют зрительские организации, созданные на общественных началах и существующие благодаря объединенным усилиям деятелей сингэки и самих зрителей.

Резкое разделение японских зрителей на любителей определенных жанров театральных представлений нельзя объяснить одной лишь разницей во вкусах. Здесь, разумеется, сказывается и классовое деление населения. Нередко бывает, что большой любитель искусства кабуки ходит каждый месяц в этот театр на новую программу и никогда в жизни не заглядывает в зрительный зал сингэки. Бывает и наоборот. За послед-

ние годы в обстановке возросшего интереса японцев к представлениям типа мюзикла и ревю, организуемым крупными коммерческими антрепренерами, проблема зрителей приобретает особую актуальность.

Сейчас новый театр в Японии представлен разными коллективами. В одних случаях — это открыто боевой антибуржуазный театр, в других — почти коммерческий.

Зрители нового театра — это прежде всего интеллигенция, студенты, служащие. Зрители — один из основных компонентов драматического искусства, важный экономический фактор в жизни театрального организма, нередко барометр его зрелости. В этой связи идея создания при сингэки специальных зрительских организаций заслуживает всяческого поощрения.

В истории театра Японии зрительские организации были известны и раньше. Еще в XVII — XVIII веках, когда кабуки был чрезвычайно популярным видом театрального искусства, его зрители стали инициаторами создания первой зрительской организации Японии под названием «Рэндзю».

Театр «Дзию гэкидзё», открывшийся в 1909 году, и театр «Цукидзи сёгэкидзё», организованный в 1924 году, также много думали о привлечении в театр зрителей, о формах их организации. Однако замыслы эти не были доведены до конца. После второй мировой войны первая зрительская организация нового японского театра была создана в 1946 году. Называлась она ФОТ («Friends of Theatre») — «Друзья театра». Ее задачей стало воспитание зрителей, их организация, содействие и помощь театру.

В 1955 году в Токио было организовано общество «Кокумин бункакайги», где проводились обсуждения спектаклей сингэки профессиональными работниками театра и членами художественных самодеятельных кружков. В январе 1956 года на основе театрального отделения общества был создан «Токё кинрося энгэкикёгикай» — «Токийский совет трудящихся по делам драматического театра», сокращенно: «Токё роэн».

В рекламной брошюре «Токё роэн» было написано: «Попасть на драматический спектакль не всегда легко. Иногда бывает трудно достать билеты или нужно специально ехать в отдаленную часть города. Из-за этих причин мы часто пропускаем спектакли, которые хоте-

ли бы посмотреть. «Токё роэн» поможет вам посмотреть хорошие драматические спектакли по льготной цене». Далее в брошюре следовали правила вступления в организацию «Токё роэн»: желающие стать ее членами должны объединиться в группу (не менее трех человек), при вступлении каждый должен внести небольшой вступительный взнос и затем платить месячные взносы. Также указывалось, что членам «Токё роэн» будет предоставлена возможность ежемесячно смотреть по своему выбору один спектакль сингэки. Кроме того, члены организации будут получать в качестве подарка ежемесячную брошюру «Токё роэн» и могут принимать участие в периодически организуемых диспутах, беседах, лекциях на тему о театральном искусстве.

В 1966 году «Токё роэн» насчитывала в своем составе около четырнадцати тысяч человек. Цифра небольшая, но польза от этой организации для нового театра была очевидной. «Роэн» существует не только в Токио. Во всех крупных городах страны есть его отделения. В 1966 году число их достигло почти шестидесяти, а число членов «Роэн» по всей стране — ста пяти тысяч человек. Периферийные отделения занимаются главным образом тем, что приглашают труппы нового театра в свои города на гастроли. Если город большой, например Осака, то спектакли организуются ежемесячно, в других городах — реже.

Наряду с показом гастрольных спектаклей столичных трупп отделениями организуются и демонстрации спектаклей местных драматических коллективов. Одна из заслуг «Роэн» в том, что он дал возможность столичным театрам объехать с гастролями всю страну. Нередко бывает, что японские крестьяне и рыбаки, всю жизнь прожившие у себя в маленькой деревушке, благодаря деятельности этой организации впервые получают возможность посмотреть спектакли театров «Мингэй», «Хайюдза» и других. Правда, подобного рода гастроли, как правило, проходят в очень тяжелых условиях. Все отделения «Роэн» существуют исключительно на членские взносы, поэтому не могут полностью обеспечить приезжающие на гастроли столичные коллективы. Однако артисты нового театра в целях пропаганды искусства сингэки самоотверженно идут навстречу трудностям.

Деятельность «Роэн», несомненно, плодотворна и

результативна как для зрителей, так и для театров. Но работа не всегда идет гладко. Медленно растет число членов организации. В настоящее время в «Роэн» большинство составляют служащие с высшим и средним образованием, работающие на разных предприятиях. Их возраст примерно 18 — 24 года. Для одних — это дань студенческой привычке, для других — новое развлечение. Члены «Роэн» смотрят в течение года двенадцать спектаклей в постановке разных трупп сингэки. Второй год проходит по такой же программе. Однако очень часто после второго года юноши и девушки перестают регулярно посещать спектакли: у первых появляются другие увлечения, девушки выходят замуж. Уже много лет количество членов «Роэн» не увеличивается. К тому же есть и еще одно немаловажное обстоятельство, сковывающее его деятельность: поскольку «Роэн» основан демократическими организациями страны, администрация многих предприятий не разрешает своим сотрудникам участвовать в его работе.

«Роэн» не ограничивается только организаторской работой. Общество активно участвует в творческой работе нового японского театра. В 1962 году «Токё роэн», например, заказал пьесу драматургу Кобо Абэ. Написанная им пьеса «Крепость» была поставлена силами театра «Хайюдза». Спектакль «Японец по имени Отто» по пьесе Дзюндзи Киносита был задуман и организован при сотрудничестве театра «Мингэй» с «Осака роэн». С 1962 года «Осака роэн» организовывает спектакли, поставленные совместными силами всех театров-студий при театре «Хайюдза». Третий такой спектакль 1967 года — «Мистерия-буфф» Маяковского. Генеральным директором спектакля был Корэя Сэнда, постановщиком — Хидэо Кандзэ.

За последнее время, к сожалению, между театрами сингэки и «Роэн» нередко возникают трения. Статистика 1965 года свидетельствует о следующих фактах: в этом году театр «Мингэй» посетило свыше трехсот тысяч зрителей, театры «Бунгакудза», «Хайюдза» и «Сики»— более двухсот тысяч зрителей, театры «Токё гейдзюцудза», «Накама» и «Кумо» — свыше ста тысяч зрителей. Эти цифры нельзя назвать высокими, однако, если сопоставить их с количеством членов «Роэн», то становится очевидным, что эта зрительская организация теперь не способна уже играть ту роль в деле

привлечения зрителей нового театра, какую она играла раньше.

В настоящее время новый театр оценивает деятельность «Роэн» примерно следующим образом: «В случае, если «Роэн» будут угрожать какие-либо неприятности, весь сингэки встанет на его защиту. «Роэн» — нужная и полезная организация. Однако, поскольку в данное время «Роэн» не имеет возможности постоянно обеспечивать все труппы нового театра достаточным количеством работы, новому театру приходится вести работу по организации зрителей и в других местах»[1].

Кроме «Роэн» в Токио существует зрительская организация «Томин гэкидзё» («Театр жителей столицы»). «Томин гэкидзё» был организован в 1946 году отделом просвещения при муниципалитете Токио. В то время отдел ежегодно бесплатно приглашал на просмотр драматических спектаклей тысячу пятьсот человек из числа студентов высших и средних учебных заведений, трудящихся предприятий, участников студенческих самодеятельных драмкружков.

«Томин гэкидзё» постоянно расширяется. При этой зрительской организации созданы отделы драматического театра, театра ноо, кабуки, кукольного театра, танца, музыки. «Томин гэкидзё» вышла из муниципалитета и в настоящее время является самостоятельной организацией. Ее отдел сингэки, насчитывающий пять тысяч членов, регулярно выполняет большую работу.

Деятельность «Роэн» и «Томин гэкидзё» имеет огромное значение в деле развития общенациональной японской культуры в целом и нового японского театра в частности. Подлинно демократический характер проводимых ими разнообразных мероприятий в деле популяризации нового драматического искусства, приобщение к прогрессивным идеалам сингэки широких слоев японского населения в значительной степени способствуют плодотворному развитию современного японского театра.

---

[1] Из беседы художественного руководителя театра «Хайюдза» К. Сэнда с автором, состоявшейся в феврале 1968 года.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Начиная свой рассказ о новом японском театре, мы хотели познакомить советских читателей с основными этапами его исторического развития, главными тенденциями и проблемами.

Новый театр Японии разнохарактерен по своей творческой направленности, организационной структуре и весьма далек от монолита. Он представлен группой крупных театральных коллективов сингэки и множеством средних и малых, порой совсем крохотных трупп. Многие из них ведут большую, напряженную работу по развитию нового национального японского театра, осуществляют разнообразные творческие эксперименты в поисках новых театральных форм.

Не следует забывать, что деятельность большинства коллективов нового японского театра протекает в обстановке острой экономической конкуренции и идеологической борьбы с коммерческим буржуазным искусством. Здесь прогрессивные идеи, новые эстетические воззрения сталкиваются с реакционными, открыто враждебными демократическому искусству теориями; злободневная и актуальная проблематика — с пустой развлекательностью; высокоценные национальные традиции — с эпигонством; настоящее, подлинное новаторство — с подражательством, преклонением перед чужеземной модой.

Деятелей нового японского театра волнуют самые разнообразные вопросы. Это прежде всего проблемы актерского мастерства, выбора творческого метода, проблемы развития национальной драматургии и ее воплощения на японской сцене, наконец, экономическая сторона. Однако главной задачей, стоящей перед новым японским театральным искусством сегодня, следует, пожалуй, считать создание современной национальной формы театра.

Сингэки, начавший свою «биографию» с сознательного и полного отречения от традиций национального классического наследия — театра ноо, кабуки и кёгэн,— долго брал за основу своей работы модели западной сцены. Театральные коллективы Японии в течение продолжительного времени работали исключительно в стиле западноевропейского театра. Рожденный под прямым влиянием европейского, в частности русского, театрального искусства, сингэки сейчас подходит к новому рубежу. Это ощущается прежде всего в творческой зрелости, обеспечившей выход нового японского театра на путь самостоятельной работы, оригинальных экспериментов. Укрепившись на родной земле, сингэки все чаще и чаще обращается к национальному театральному наследию. Стремление к использованию традиций национальной сцены наблюдается ныне и в работе крупных театров сингэки и в практике театральных коллективов малой формы.

Особенно примечательны тенденции обращения сингэки к опыту классического театра ноо, кабуки и кёгэн, а также к фольклорному творчеству. Ярким примером в этом отношении, в частности, являются «Скитание» Танака в театре-студии «Синдзинкай» — спектакль, построенный по принципам традиционной формы японского народного театра ками-сибай,— и «Кэндзаки» М. Татихара в театре «Хайю сёгэкидзё», решенный в традициях искусства театра ноо, талантливо примененных и модернизированных. Целая плеяда замечательных мастеров японского нового театра успешно работает в этой области.

Трудно и, пожалуй, невозможно предугадать дальнейшие пути развития нового театра Японии. Однако не нужно быть пророком, предполагая, что оно пойдет по многим направлениям, вберет в себя разнообразные эксперименты, разносторонний опыт театров мира. При этом самым результативным, самым перспективным экспериментом, на наш взгляд, станет попытка органического соединения традиций национального классического театра, неисчерпаемого источника вдохновения и национального самовыражения, с элементами европейской театральной культуры.

Новый японский театр имеет все основания войти в свое будущее уверенно. Ему есть что сказать своим зрителям.

СОДЕРЖАНИЕ

КИОКО САТО

СОВРЕМЕННЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ЯПОНИИ

Редактор К. Гладышева
Художественный редактор Э. Ринчино
Технический редактор М. Ушкова
Корректор А. Паранюшкина

А-08350. Сдано в набор 18/IX-1970 г. Подп. к печ. 28/VI-1972 г. Формат бумаги $84 \times 108^1/_{32}$. Бумага типографская № 1 и мелованная. Усл. п. л. 11,76. Уч.-изд. л. 11,876. Тираж 10 000 экз. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ 593. Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект имени В. И. Ленина, 109. Цена 1 р. 14 к.

1р. 14к.